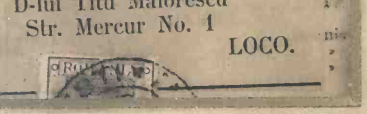

Iulian Costache

EMINESCU

Negocierea unei imagini

III 23.748

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Foto: Murivale

CENTR. UNIV.
„EMINESCU" IAȘI
23.748

Iulian Costache s-a născut la 25 iulie 1961. Este lector universitar în cadrul Facultății de Litere, Universitatea din București. Susține cursuri de literatură română modernă și studii europene în cadrul departamentelor de profil ale aceleiași facultăți. În anul 2003, obține doctoratul cu distincția *Magna cum laude*, cu o teză coordonată de profesorul universitar Paul Cornea. La nominalizarea profesorului Nicolae Manolescu, în anul 2004, i se oferă de către Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu" și Consiliul Municipal Botoșani o bursă de cercetare postdoctorală. Publică în *Revista de Istorie și Teorie Literară* a Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", *Viața Românească*, *Contemporanul*, *Ateneu*, *Tomis*.

LIBRARY
CENTRAL UNIVERSITY

CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

www.cartearomaneasca.ro
Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ
București, Calea Victoriei nr. 115, sect. 1

© 2008 by Editura Polirom

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:
COSTACHE, IULIAN

Eminescu: Negocierea unei imagini / Iulian Costache. – București: Cartea Românească, 2008

Bibliogr.

ISBN: 978-973-23-1943-7

821.135.1.09 Eminescu, M.

929 Eminescu, M.

Printed in ROMANIA

BCU BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

Iulian Costache

480839

EMINESCU

Negocierea unei imagini

– construcția unui canon, emergența unui mit –

430972
B.C.U. IASI

ALE

CARTEA ROMÂNEASCĂ
2008

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

21 IUL. 2008

ARGUMENT

Literatura funcționează, în fapt, ca un imens joc de negociere și strategie. În acest joc, autorul/textul și cititorul/criticul devin actori ai unor negocieri sistematice, angajând strategii și tactici specifice. Practic, nici o istorie nu își poate permite să fie una exclusiv a scriitorilor și să construiască doar pe *versantul operelor*, ignorând cititorul și *versantul receptării*. Și, totuși, această viziune ce conferă lecturii vocația unui potențial co-autor, a fost asumată în chip programatic, până acum, doar de *Istoria critică...* a lui Nicolae Manolescu. Spațiul de joc literar devine astfel mai cuprinzător și, implicit, mai bogat în provocări. Și, pe drept cuvânt, căci, fără investirea imaginativă a lecturii și strategiile interpretative ale cititorului, literatura riscă să fie redusă, oricând, la stadiul unui depozit de pagini mineralizate, camuflat sub eticheta unei biblioteci[1].

Între „brandurile" consacrate ale literaturii române, Eminescu beneficiază de una din cele mai spectaculoase istorii ale receptării. Și asta nu doar în accidentata noastră contemporaneitate, așa cum memoria culturală imediată ține să reamintească. În contextul unei istorii de peste cinci pătrare de veac, receptarea lui Eminescu a angajat paradigme diferite și a traversat succesive orizonturi de așteptare, determinând o serie de repoziționări simbolice, dar și consacrarea unui consens larg, ce a devenit ulterior suport al mitului eminescian. Față de acesta din urmă, receptarea necanonică reprezintă o dimensiune recesivă, iar, uneori, practicată într-o regie homeopatică, poate deveni o șansă paradoxală pentru refrișarea semnificațiilor aceluiași mit. Nici chiar în paradisul operelor canonice, infatigabila admirație nu poate funcționa desăvârșit, la o scară istorică atât de mare. Ea apare sincopată, câteodată, de acea artă a mirării, fără de care ad-mirarea ar eșua într-o păguboasă tautologie. Astfel, episodul deplin semnificativ al dezbaterii din *Dilema*, ce a ținut publicul cu respirația tăiată, determinând reacții, replici sau rumori nu doar în cadrul circuitului cultural, ci și pe multe alte paliere publice, deși necanonic, nu este singular[2].

---

1. Literatura bogată privind teoriile receptării cuprinde un evantai de abordări, de la cele clasice inițiate de școala de la Konstantz și direcția analizei pragma-lingvistice, până la stilistica afectivă și antropologia comunicării. În același timp, pe teren românesc trebuie menționate contribuțiile remarcabile ale profesorului Paul Cornea, care se disting în special prin: *Interpretare și raționalitate*, Editura Polirom, Iași, 2006 și *Introducere în teoria lecturii*, ediția a doua Editura Polirom, Iași, 1998; ediția I, Editura Minerva, București, 1988;
2. În beneficiul unei contextualizări mai largi a regândirii paradigmelor culturale românești, după 1990, vezi și articolele lui Virgil Nemoianu din 1990: *Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română*, în *România literară*, nr. 41, 1990 și *Despărțirea de eminescianism*, în *Contrapunct*, nr. 40, 1990.

Dincolo însă de acest episod al contemporaneității recente, ce a indus sentimentul unei ilimitări polemice, ingredientele specifice unui veritabil scandal hermeneutic le putem regăsi, în stare „genuină", mai cu seamă în receptarea contemporanilor poetului: denigrări, invective, farse, parodii, promovare riscantă și culpabilizare publică, detractori și epigrame defăimătoare, dar și neînțelegerea admirativă a „caracudei", abuzuri interpretative și stigmatizare pentru păcate precum: „stricarea limbii", „literatură bolnavă", „pornografie", sau chiar pentru rușinosul „jug" al lui Eminescu, vinovat de „coruperea morală a tineretului". Un peisaj extrem de accidentat, proiectat pe fundalul unei sensibilități publice declanșate de accidentul biografic din 1883 și bruiajul știrilor despre evoluția maladiei poetului, ori de vestea morții premature și lansarea listelor de subscripție publică ș.a.

Dar acest balamuc interpretativ începe să fie purtător de sens, dacă avem în vedere că apariția unui scriitor deopotrivă ireverențios și inovator cu normele poetice, cum a fost Eminescu, survenea la limita de contact a unor „falii tectonice". Adică, în toiul celei mai angajante „bătălii canonice" a secolului al XIX-lea românesc, ce punea în coliziune posteritatea canonului pașoptist și emergentul canon junimist. O perioadă care, pregătindu-se de consacrarea ultimei vârste a modernității, scosese parcă totul la negociere: turnirurile dintre bonjuriști și tombatere, scutul heraldic al poeticii vechi și lancea poeziei noi; competiția dintre giubea și frac, ori işlic și cilindru, recuzita romantismului înalt și a celui minor, alături de cosmicul și casnicul lor; spada etimologismului corodat și floreta fonetismului consacrat de Academie; Comuna din Paris și republica de la Ploiești, visul lui Napoleon și hachițele Miței Baston; retorica marelui îndrăgostit – Hyperion și a micului amorez, Rică Venturiano, iar peste toate: invazia diminutivelor hedoniste versus austera stilistică victoriană, ori clenciurile „franțuzitelor" expirate cu nihilismul noii „direcțiuni germane"[3].

La capătul acestor negocieri intransigente, ce au avut loc „pe viu" și „fără anestezie", și care atestau o receptare profund polarizată în epocă, vom fi ieșit, senini, cu un nou canon și un concept de literatură redesenat. *Junimea* ne-a ajutat să răsuflăm liniștiți. La începutul secolului al XX-lea exista deja un consens emoțional larg în legătură cu figura eminesciană și mutațiile de sensibilitate determinate de apariția poetului. Chiar dacă astăzi din vuietul acelei bătălii canonice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu mai percepem decât palide rumori anecdotice, eroii jocului literar au sfârșit prin a-și proiecta identitatea simbolică în mituri ce populează ecranul mentalului colectiv și muzeul imaginar al literaturii[4].

3. Pentru dinamica și clivajele paradigmelor romantismului înalt și a celui minor, vezi Virgil Nemoianu: *The Taming of Romanticism – European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, Cambridge, 1984 și Mihai Zamfir: *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, București, 1989.
4. În legătură cu problematizarea mitului eminescian vezi: Mihai Zamfir: *Constituirea mitului eminescian; glose despre un mit modern*, în volumul colectiv *Eminescu după Eminescu*, îngrijit de D. Păcurariu, Editura. Junimea, Iași, 1978, p. 96-116; de asemenea studiile profesorului Mihai Zamfir: *Eminescu (I-III)*, în *România literară*, nr. 924, 926, 928, 1999 și *Un Eminescu între două secole*, în *România literară*, nr. 34, 2000; sau studiile reunite de Ioana Bot (ed.): *„Mihai Eminescu,*

Studiile culturale europene și patrimoniul simbolic românesc

Deși, la nivelul discursului public, con-substanțialitatea culturii române și a celei europene a fost invocată mai cu seamă cu aura unui argument aprioric, susținându-se că avem de-a face cu o cultură care, deși dezvoltată într-un context cultural – geografic specific, a fost din totdeauna, prin „vocație", europeană, totuși problema acordului fin, a articulațiilor dintre valorile canonului cultural occidental și canoanele culturilor central-est europene a întârziat să fie o preocupare pe agenda publicului larg. Or, dacă viziunea europenității „ancestrale" a unei culturi se sprijină pe argumentul „alinierii" actuale la exigențele principiului „respectării diversității culturale"[5], trebuie să admitem că aceasta nu constituie decât calea minimalistă a europenismului.

Intr-o astfel de viziune idilică, orice „localism" aprioric al vreunei culturi comunitare ar putea să dobândească automat un pașaport de acces liber la un fel de „Schengen cultural", pe care spațiul „patrimoniului cultural european" ar părea să îl reprezinte. Ceea ce în ordine concretă este, evident, mai dificil de confirmat. E drept că, încă de la data aderării, limba oricărui nou stat membru devine limbă oficială a Uniunii Europene, încât din chiar aceeași zi „patrimoniul juridic" al normelor europene se exprimă, simultan, în toate limbile comunitare. Însă viteza integrării și tratamentele aplicabile patrimoniului juridic nu sunt practicabile și pentru situația patrimoniului cultural.

Astfel, aserțiunea argheziană: „fiind foarte român, Eminescu e universal"[6] evidențiază mai curând o paradigmă de gândire ce valoriza caracterul universal, deducându-l dintr-o vocație exponențială a localului. Pentru G. Călinescu, specificul național, fără a se opune integrării în universalitate, funcționează mai curând însă ca o precondiție a acesteia, tot așa cum în viziunea sa nici tradiția nu are un rol inerțial, ci se recomandă ca premisă stimulatorie a însăși modernității. Prin urmare Eminescu poate fi considerat „conservator, nu tradiționalist", sub argumentul că „Eminescu putea foarte bine să fie poet cîntînd Egipetul, Himalaia"[7].

---

poet național român" – istoria și anatomia unui mit cultural, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

5. Art. 151 al *Tratatului instituind Comunitatea Europeană*, în *Introducere în legislația Uniunii Europene*, Editura Universal DALSI, București 2001.
6. Tudor Arghezi: *Eminescu*, conferință rostită la Ateneul Român (27 februarie și 6 martie 1943), în *Eminescu*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
7. Referitor la abordările specificului național și interacțiunile cu viziunile alterității, vezi și: Mircea Martin: *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, Editura Albatros, București, 1981; Mihai Zamfir: *Specificul național românesc*, în *Dacia literară*, nr. 3, 2005; *Canon literar și identitate în Noua Europă*, grupaj de Ioana Bot, în *Tribuna*, nr. 43, 16-30 iunie, 2004; Teodor Baconsky: *Ortodoxie și ecumenism*, în *Cuvântul*, nr. 1, 2006; Vasile Vola: *Imagologia comparatistă și studiile europene. Orientări actuale*, în *Caietele Echinox*, Fundația Culturală Echinox, nr. 2, 2002, p. 87-92.

Totuși, în virtutea tendințelor integrative și a paradigmei „satului global", relația dintre local și internațional se remodelează potrivit unei noi episteme. Naționalul și supra-naționalul nu mai sunt reprezentați prin cei doi versanți tradiționali ai patrimoniului, între care nu există relații directe, ci numai *corespondențe* simbolice; ei au devenit, sub presiunea comunicării și a *interacțiunilor* nemijlocite, parte integrantă a unui peisaj caracterizat prin orizontalitate, în cadrul căruia nu operează decât distincția dintre centralitate și marginalitate. Situație în care, desigur, nu mai există *un* centru, căci dispariția monopolurilor a dus la o centralitate definită multi-polar[8]. Poate că, dacă ar putea fi developată opțiunea „teleologică" a construcției Europei[9], care continuă să conserve un anume dozaj al ezitării între federalism și interguvernamentalism, s-ar putea risca și unele ipoteze asupra tipului de arhitectură a viitorului canon cultural european, căci nu va fi, probabil, tot una să existe o placă integrativă europeană preformată federativ ori centrată pe instituții statale. Balansul între Europa națiunilor și Europa cetățenilor poate influența, desigur, modul de cartografiere a viitorului canon cultural european[10].

Pentru a mai tempera idilismul unei fatalități europeniste ce s-ar abate asupra culturilor est europene de îndată ce vor fi aderat la Uniune sau pentru a descifra unele provocări inaparente ale, oricum, difuzului proiect

---

8. Vezi, spre exemplu, a patra Conferință internațională a Centrului PEN Român (2001) și dezbaterile cu temele *Poate fi literatura globalizată?* prezidată de Nicolae Manolescu și, respectiv, *Integrarea culturală a Europei centrale și de est: o componentă principală a integrării europene*, prezidată de Mihai Zamfir (www.penromania.org); de asemenea, studiile reunite de Monica Spiridon (ed.) în volumul: *(Multiple)Europe: Multiple Identity, Multiple Modernity*, Bucharest, Ararat Publishing House, 2002; precum și intervenția ministrului educației Andrei Marga, în iunie 2000, *Calitatea educației și coeziunea socială*, în cadrul Conferinței miniștrilor educației din țările europene, București, 19 – 19 iunie 2000, ori analiza efectuată de Anne – Marie Thiesse: *Edificarea culturală a națiunilor europene*, în *Contrafort*, nr. 84, decmbrie, 2001.
9. Iulia Motoc: *Europe and its Teleology: Is there a Central – Eastern Vision?* în *Symposium: Responses to Joschka Fischer*, Jean Monnet Working Paper, Harward Low School, Cambridge, nr. 7, 2000.
10. Pentru disputa diferitelor concepte teoretice privind integrarea vezi *Theories of European Integration*, în Stephen George, Ian Bache: *Politics in the European Union*, Oxford Univesity Press, 2001; în legătură cu dezbaterile ocazionate de celebra conferință a lui Joschka Fischer *From Confederacy to Federation – Thoughts on the Finality of European Integration*, din anul 2000, susținută la Universitatea Humboldt, vezi capitolul *Reflections on a Constitution for Europe*, în *The European Union, Readings on the Theory and Practice of European Integration*, ed. Brent F. Nelsen, Alexander Stubb, Palgrave Macmillam, London, 2003; de asemenea, o punere în ecuație a unor opțiuni contrastive la D. Grimm: *Does Europe need a constitution?* 1 (3), European Law Journal, p. 282-303, 1996 și la Jürgen Habermas: *Why does Europe need a Constitution?* New Left Review, 2001; o analiză a raporturilor dintre identitatea națională și cea europeană, la Adrian Severin: *Identitate europeană – identitate național statală* (www.mie.ro)

cultural european, putem să alegem drept sursă de stimulare a introspecției canonului cultural românesc, de exemplu, din seria excelentelor conferințe organizate de *Cuvântul*, pe acelea ale lui Mircea Martin, H.-R. Patapievici sau Sorin Antohi, în care se discută „fără anestezie" despre dificultățile de articulare a canonului european și a celui local, despre traseele non-lineare ale interacțiunilor acestora sau despre harta simbolică a patrimoniului cultural românesc[11]. De asemenea, conferințele lui Andrei Pleșu reunite în volumul *Despre bucurie în est și în vest* constituie o meditație deosebit de expresivă în legătură cu interacțiunile unor modele antropologice concurente, ce își dispută spațiul european[12]. Desigur, dilemele proiectului cultural european sunt circulante, iar fiecare canon local se vede obligat să își reinventeze propria legitimitate [13].

Merită, de aceea, să ne întrebăm: de unde venim și spre ce ne îndreptăm, care este „foaia de parcurs" a canonului cultural local și ce rute alternative are la dispoziție? După ce integrarea europeană va fi acumulat argumente minimal plauzibile pentru a crea o masă critică a armonizării în domenii hard (integrare economică, politică, socială ș.a.), vin la rând dilemele și provocările soft-ului european ce țin de dimensiunea cultural - identitară. Este semn că metoda *spill over*-ului european a creat efecte în tot acest timp, atingând nivelul impactului antropologic. Prin urmare, pe fondul așa numitei europenizări, traversăm de fapt o perioadă de re-modelare a hărților Europei, de la cele politice și economice până la cele ale valorilor simbolice, fapt care antrenează inclusiv modificări ale reflexelor antropologice[14]. În acest context, studiile culturale europene avertizează, chiar și aluziv, asupra faptului că racordurile dintre canonul cultural european și canoanele locale nu operează într-o manieră chiar paradisiacă, în ciuda consacrării unei sintagme, cu un sensibil accent utopic, referitoare la „patrimoniul cultural comun european". Cum vor gestiona noile state europene care au aderat mai ales după 1990, propriul patrimoniu simbolic, în contextul unei piețe europene a bunurilor simbolice?

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

---

11. Mircea Martin: *Conștiință europeană, conștiință românească*, în *Cuvântul*, nr. 8 (326), august 2004; Mircea Martin: *Imaginea României și rolul diasporei în promovarea ei*, în *Cuvântul*, nr. 10 (328) octombrie 2004; Horia-Roman Patapievici: *Chestiunea ridicată de brandul de țară*, în *Cuvântul*, idem; Sorin Antohi: *Despre exportul cultural – academic*, în *Cuvântul*, ibidem;
12. Andrei Pleșu: *Despre bucurie în est și în vest și alte eseuri*, Humanitas, București, 2007.
13. Claude Alain Karnoouh: Europe – *Patrimoine commun et/ou différences ?*, în *Roumanian Journal of European Affairs*, vol. 2, nr. 3, octombrie 2002; Monica Spiridon *Les dilemmes de l'identité aux confins d'Europe, Le cas roumain*, Paris, La Maison d'édition „L'Harmattan", 2004; Adriana Babeți, Cornel Ungureanu: *Europa Centrală – nevroze, dileme, utopii*, Polirom, Iași, 1997
14. Vezi articolele semnate de către Andrei Marga, Matei Călinescu, Marius Jucan, Mihai Coman în cadrul secțiunii *Viziunea antropologică a modelelor culturale*, în A. Marga, N. Păun, L. Gyémánt (ed.): *Paradigme ale Integrării*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2002; A. Marga: *Filosofia unificării europene*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2003;

Astfel, având sub ochi hărțile canonului occidental și ale culturilor subsidiare, în special a celor est europene, continuăm să ne confruntăm cu o mirare de factură remanentă: cât de comun va putea, totuși, să fie „patrimoniul cultural comun european"? Prin urmare, provocarea adresată culturilor locale nu este legată atât de o presupusă conformitate cu un, desigur, inexistent acquis cultural european, cât mai cu seamă de posibilitatea inserției unor referințe simbolice ale canonului cultural local în cadrul dezbaterilor ce structurează canonul și piața occidentală a bunurilor simbolice[15].

Canonul unei culturi participante la patrimoniul cultural european reprezintă forma compresată a unei narațiuni identitare privitoare la istoria unei comunități, în cadrul căreia eroii comunitari furnizează, de fapt, o listă a blazoanelor culturale ce articulează o genealogie comunitară. Compresia maximă a acestei narațiuni identitare a comunității poate lua forma unui scut heraldic. Istoria literaturii poate fi înțeleasă, din acest punct de vedere, ca o narațiune identitară ce etalează o serie de eroi (civilizatori, eponimi etc.) ai unei comunități. Structurarea unui asemenea canon cultural local destinat interacțiunilor cu „marele canon" meta-național, este disputată de două discursuri concurente: pe de o parte, un discurs auto-scopic, centrat pe percepția propriei identități, care consacră o viziune din interior asupra propriului „sine" și, pe de altă parte, un discurs despre „sinele" comunității, văzut însă prin ochii unei alterități plasate în afara comunității respective. Cele două logici, a *sineității* și a *alterității*, se subîntind peste lista eroilor exemplari ai comunității, consacrând tensiunea dintre două paradigme implicite, una a așa-numitului „autohtonism", iar cealaltă a așa-numitului „cosmopolitism". În ciuda opoziției metodologice, cele două paradigme nu sunt identificabile în stare pură și nu se exclud reciproc, bogatul joc al nuanțelor intermediare fiind acela care oferă spectacolul unor cupluri canonice simetrice, beneficiind în același timp de efectul potențării reciproce.

În cadrul acestor interacțiuni, o posibilă tendință indirectă ar fi aceea a redesenării ierarhiilor canonului cultural local, din perspectiva oportunităților de promovare existente pe spațiul de joc al bursei valorilor simbolice, fie aceasta din urmă europeană sau globală. În cele din urmă însă structura unui canon este decisă de un echilibru dinamic de tensiuni și relaxări între o imagine de sine și percepția aceleiași identități din perspectiva alterității.

Astfel, în acest joc al perspectivării identităților nu poate să nu fie convocată și imaginea pe care *celălalt*, un *out sider* al comunității, o poate avea despre tine. Cu aproape doi ani înainte de aderarea României la spațiul european, cuvintele unui regizor britanic foarte cunoscut în zona artei experimentale, Peter Greenway, sosit în România precum odinioară

15. Harold Bloom: *Canonul occidental: cărțile și școala epocilor*, Editura Univers, București, 1998; Virgil Nemoianu, Robert Royal (eds.): *Hospitable canon: essays on literary play, scholarly choice, and popular pressures*, Philadelphia; Amsterdam: John Benjamins, 1991.

alți călători prin Țările Române, au făcut ocolul gazetelor culturale din România și nu numai. Mesajul său vorbea despre inexistența României pe harta valorilor europene, echivalând oferta simbolică autohtonă cu atracția exercitată de acel Xanadu imaginar al lui Coleridge: „România este invizibilă în lume. În termenii culturii internaționale nu ați produs mari muzicieni, nu ați produs mare literatură. Poate Enescu... Dar el a rămas o figură minoră, locală (...) Nu ați oferit nimic culturii europene. Mă interesează România tocmai pentru că sunteți invizibili (...) România a fost pentru mine un fel de Xanadu contemporan. O pată albă pe hartă, un ținut misterios.(...) În 15 ani, Europa va fi uitată. Punctul central al lumii se va întoarce în Est. China, de exemplu, ar putea să fie noua putere a lumii. California e deja mult mai importantă decât New York-ul. Mai aveți 15 ani ca să lăsați o urmă.(...) Este momentul în care se restabilește Europa de Est"[16].

Trecând peste perplexitatea furnizată de o astfel de viziune culturii locale, e bine să înțelegem că hărțile simbolice reprezintă niște lecturi cu geometrie variabilă, nefiind așadar omologabile, ci doar negociabile. Iar în acest exercițiu amplu de redefinire a canonului cultural european, estul trebuie să își reinventeze propria identitate simbolică. Fiind vorba despre exercițiile de valorizare a patrimoniului simbolic românesc din perspectiva unei lecturi direcționate către un out sider al culturii române, ne amintim de exemplul oferit de Lucian Boia prin *România, țară de frontieră a Europei*, în care capitolul *Incursiune în Panteon* realiza o panoramare a blazoanelor românești consacrate, de la Dracula și principi, până la artiști, savanți și sportivi, în cadrul secțiunii scriitorilor subliniind existența unei pre-eminențe a axei formate din numele lui Eminescu și Caragiale[17].

Fiind vorba despre hărțile patrimoniului simbolic, să ne amintim că, în prefața *Istoriei...* sale, și G. Călinescu definea literatura ca fiind „cea mai clară hartă a poporului român", oferind și sugestia cartografierii acesteia: „Eminescu în Bucovina, Hasdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la granița de vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii noștri păzitori ai solului veșnic". În contextul politic al apariției cărții sale, în anul 1941, vorbele lui Călinescu aveau, desigur, o greutate specială. Și tot într-o prefață, de data aceasta a *Istoriei critice...* a lui Nicolae Manolescu, regăsim aceeași metaforă a istoricului literar văzut ca un smerit cartograf: „Nu ofer [prin această istorie – n.n. I.C.] un manual destinat instruirii (...) Dacă, pe de altă parte, e adevărat, și cât

16. În legătură cu interviul lui Peter Greenway *„Voi, românii, nu ați oferit nimic culturii europene"*, din *Suplimentul de cultură*, nr. 40, 27 aug.-02 sept. 2005, vezi și reacțiile mediului cultural românesc consemnate de Cătălina George: *Avem pașapoarte culturale cam expirate pentru circulația europeană*, în *Cotidianul*, 28 martie 2006.
17. Lucian Boia: *România, țară de frontieră a Europei*, Humanitas, București, 2005.

de frumos spus de către Călinescu în finalul prefeței la *Istoria* lui, că «avem o strălucită literatură» care poate sluji drept «cea mai clară hartă a poporului român», nu mă consider, în ce mă privește, decât unul din zecile de cartografi, silitor și modest benedectin al ideii că fiecare se cuvine judecat după ce a realizat, oricât de mare ar fi depărtarea la care se află harta lui de aceea, ideală a literaturii naționale, pe care mereu încercatul nostru popor ar merita-o cu prisosință".

Istoricul literar este, în fond, cel care gestionează hărțile și rutele simbolice ale unei culturi, iar mai ales acum, când geografia simbolică a Europei se schimbă sub ochii noștri, este evident că referințele venite din palimpsestul cultural local pot alimenta însăși geometria variabilă a viitorului continent. Cetățenia europeană ne definește astăzi ca europeni în raport cu integralitatea unui continent altă dată divizat, fiind un semn al emancipării de sub fatalitatea geograficului. Dincolo însă de cetățenia europeană, există o cetățenie națională ce valorizează o hartă simbolică proprie, astfel încât neputând fi european de nicăieri, pe Eminescu spre exemplu l-am putea regăsi în cadrul patrimoniului cultural european, cel mai probabil, sub recomandarea: „european din Ipotești".

Eminescu și imaginarul colectiv românesc

Chiar și în cadrul uneia dintre cele mai recente campanii mediatice, precum cea inițiată de televiziunea publică prin programul „Mari români"[18], rezultatele (în chip evident amendabile sub aspectul rigorii științifice) au confirmat existența unor axe mentale structurate de simetrii precum: sineitate – alteritate, autohtonism – cosmopolitism ș.a.. Astfel, în topul eroilor literari, după Mihai Eminescu și Mircea Eliade (primii doi scriitori clasați în topul general al personalităților, sugestivi ei înșiși pentru bipolaritatea simbolică autohtonism – cosmopolitism) se aflau scriitori ce puteau fi asociați ei înșiși unei viziuni limitrofe fie autohtonismului (I.L. Caragiale, Ion Creangă ș.a.), fie cosmopolitismului (E. Ionescu, E. Cioran ș.a.). Desigur, rezultatele acestui exercițiu de comunicare socială evidențiază un deficit științific sever și, în nici un caz, nu pot ține locul unui riguros instrument de analiză. Un atare instrument ar fi fost susceptibil să ofere informații mai rafinate și să confere vizibilitate existenței unor canoane și „top-uri" alternative, concurente, în interiorul marelui top, făcând lizibilă relația dintre unele mărci culturale aparținând patrimoniului imaginarului colectiv și specificul diverselor „comunități interpretative" angajate în acest exercițiu de valorizare[19]. Așadar, nu putem fi siguri că un astfel de top reprezintă cea mai fidelă hartă identitară a „imaginii de sine" pe care o comunitate și-o poate oferi la un anumit moment, însă, cu toate acestea, numele lui Eminescu revine constant și

18. Valentin Protopopescu: *Mari români. Povestea unui succes mediatic*, Editura Trei, București, 2007.
19. Paul Cornea: *La dimension communautaire de la lecture*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1996, p. 87-93.

în cadrul altor sondaje de opinie ce înregistrează notorietatea personalităților culturale în cadrul diferitelor segmente ale mediului românesc[20].

Poziția dominantă deținută de figura lui Eminescu în cadrul imaginarului colectiv autohton este cel mai probabil inspirată de ponderea pe care o are canonul didactic școlar în construirea imaginii de sine a comunității românești, căci dacă ar fi să beneficiem de o hartă a canonului critic sau chiar a opțiunilor unui public mai larg cu studii umaniste, este posibil ca ierarhiile „eroilor civilizatori" să fie reordonate, chiar dacă am putea bănui că lista blazoanelor culturale ar putea să rămână în mare măsură aceeași[21].

În contextul anilor de dinainte de 1990, primatul „poetului național" în cadrul reprezentărilor de sine ale culturii române a fost interpretat ca efect al unei culturi monadice, suspectată de incapacitatea auto-reflectării sale printr-o constelație de valori, consecință ce aservea reflexul auto-identificării unui singur erou, dotat cu valențe mitice compensatorii. Reflexul recursului la o singură valoare reprezentativă putea fi interpretat, desigur, și ca efect al presiunii unei cenzuri politice care a generat reflexe culturale simetrice. Beneficiind de o longevitate considerabilă ca blazon cultural, numele lui Eminescu beneficiază și de o poziționare specială, într-o zonă „strategică" a imaginarului colectiv românesc, fiind desemnat ca una dintre mărcile cele mai puternice ale culturii române.

S-a vorbit, astfel despre o axă structurantă a mentalului românesc, formată din Eminescu și I.L. Caragiale, primul fiind elocvent pentru regimul nocturn, romantic al imaginarului românesc, iar celălalt pentru regimul diurn, lucid și ironic al imaginarului nostru. Solidaritatea contrariilor ar fi putut să se exprime prin urmare sub forma unei autoidentificări de tipul: „trăind în plin Caragiale, continuăm să visăm la Eminescu". Această percepție a beneficiat de o acreditare largă în interiorul circuitului cultural, revenind adesea sub semnătura criticii tema unui personaj cu o personalitate bi-polară, formată din Hyperion și Mitică, ce parcurge deopotrivă teritoriile High Romanticism-ului, cât și ale romantismul minor de tip Biedermeier[22].

Totodată, creatorii înșiși s-au arătat generoși în consacrarea simbolică a precedentului eminescian. Marin Sorescu, spre exemplu, a dedicat acestuia cunoscuta poezie *Trebuiau să poarte un nume*, care îl introduce pe Eminescu

---

20. Spre exemplu, vezi: *Cercetare privind analiza comportamentului de consum de programe audio-vizuale ale elevilor (7-10 ani) și analize comparative pe trei grupe de vârstă (7-10 ani, 11-14 ani și 15-18 ani) privind modelele culturale*, Centrul de Sociologie Urbană și Regională CURS-SA, (www.cna.ro/cercetari/sondaje/Volumul_nol2005) sau suplimentul *Idolii românilor*, în *Jurnalul național*, 16 mai 2005.
21. Un chestionar realizat de către revista *Observator cultural*, în nr. 45-46, 2001, care înregistra preferințele criticilor literari în domeniul prozei postbelice și a poeziei ultimelor decenii ale secolului trecut, a scos la iveală aspecte notabile ce pot da seama de unele mutații survenite la nivelul orizontului de așteptare al publicului specializat.
22. Vezi în acest sens și L. Ulici: *Hyperion și Mitică*, Editura Du Style, București, 2002.

în paradigma eroilor eponimi, acel tip de eroi civilizatori care, după împlinirea misiunii, se retrage într-o evanescență mitică, pentru a lăsa în urma lor doar un nume. Moștenire care astăzi și-ar găsi echivalentul, potrivit terminologiei relațiilor publice, în noțiunea de brand: «Eminescu n-a existat./ A existat numai o țară frumoasă/ La o margine de mare/ Unde valurile fac noduri albe./ Ca o barbă nepieptănată de crai./ Și niște ape ca niște copaci curgători/ În care luna își avea cuibar rotit./ Și, mai ales, au existat niște oameni simpli/ Pe care-i chema: Mircea cel Bătrîn,/ Ștefan cel Mare,/ Sau mai simplu: ciobani și plugari,/ Cărora le plăcea să spună/ Seara în jurul focului poezii – / „Miorița" și „Luceafărul" și „Scrisoarea a III-a"./(...) Și pentru că toate acestea trebuiau să poarte un nume / Un singur nume, / Li s-a spus:/ Eminescu».

Or, atâta vreme cât tocmai am semnalat percepția unei bipolarități Eminescu – I.L. Caragiale, era predictibil, dacă nu chiar obligatorie apariția unui text simetric dedicat lui I.L. Caragiale, care să valorizeze virtuțile celuilalt brand cultural. Venind în descendența preferinței pe care generația '80 și apoi extensia 90-istă a dezvoltat-o pentru opera lui I.L. Caragiale, Cristian Popescu scrie și el un poem în proză cu titlul *„Trebuiau să poate un nume"* (unde ghilimelele atașate titlului original evidențiază tocmai tehnica citatului cultural), în care este vorba însă despre genialul autor ivit în literatura română direct din Haimanale:

«Caragiale n-a existat. A existat numai o țară frumoasă și tristă în care mai toți oamenii erau condamnați la crîșmă pe viață. Cu halbe de bere legate la-ncheietura mîinii în lanțuri. De zăngăneau cîrciumile la fiecare sorbitură. A existat un fel de rai ponosit în pomii căruia creșteau gheare și gîturi de găină și mai ales picioare și capete de porci. Dar femeile acelui loc își îmbiau degeaba bărbații să guste din ele. Căci oricît au mușcat ei de pofticioși n-au reușit să cadă de tot din raiul acela.

Dar mai ales a existat o baladă numită „Miorița" care sintetiza spiritualitatea acelui popor. În ea fiind vorba despre doi ciobani care-l omoară pe al treilea fiindcă era mai bogat. Acesta din urmă avea și o mioară năzdrăvană pe care o iubea foarte mult și cu care vorbea și se-nțelegea de minune, ea fiind simbolul legăturii lui puternice cu natura. Și toată lumea din acea țară se-ntreba în ascuns: ce-o fi făcut săraca mioară după moartea stăpînului ei cel drag? Dar nimeni n-avea puterea să-și spună în față adevărul adevărat. Și anume că la trei zile după omor oaia s-a dus la ciobanii criminali și le-a spus: „Mangafaua mea, cel mai sacru amor, m-a tradus cu o mîndră crăiasă, cu a lumii mireasă. Sînt singură și ambetată, de trei zile-ncoace iarba nu-mi mai place, gura nu-mi mai tace. Sînt foarte rău bolnavă. Veniți să-i tragem un chef".

Nu, Caragiale n-a existat. Au existat niște cimitire desfundate, săpate cu buldozerul. (...) Și-au mai existat și niște mame care-și alăptau cu greu copiii de la colțul ochilor, cu lacrimă, nu de la țîță, cu lapte...

Și pentru că toate acestea trebuiau să poarte un nume, un singur nume și pentru ca oamenii aceia să poată hohoti în voie de toate acestea – li s-a spus simplu: Caragiale».[23]

---

23. Cristian Popescu: *„Trebuiau să poarte un nume"*, în *Arta Popescu*, Editura Adevărul, București, p. 62-63

* * *

Pornind de la poziționarea strategică a cuplului Eminescu – I.L. Caragiale în cadrul imaginarului colectiv românesc, ca și de la necesitatea refrișării imaginii eroilor canonici ai unei culturi, studiul de față propune un exercițiu de interogare asupra istoriei unuia dintre cele mai populare branduri culturale românești: Eminescu. Preluând provocarea pe care studiile dedicate receptării au adresat-o științei literaturii, am considerat că se poate imagina o integrală a receptării lui Eminescu, pornind de la faptul că fenomenul receptării a adus un șir de provocări adresate simultan: *esteticii* – încât jocul literar a fost analizat din perspectiva esteticii receptării; *axiologiei* – reverberațiile receptării generând o „bătălie canonică" cu impact asupra remodelării axiologiilor celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea românesc; *imagologiei* – având în vedere consacrarea unei anumite imaginii publice a lui Eminescu, în contextul unei epoci ce autentifica ipostaza „tânărului geniu"; *formelor mentale* – ceea ce în cazul lui Eminescu a determinat valorizarea imaginii mentale a eroului civilizator – „dătător de legi și datini"; *ontologiei și antropologiei simbolice* – valorizând un mit comunitar ce a ordonat, a structurat și a conferit legitimitate unei serii întregi de reflexe ale reactivității individuale sau colective.

Pentru a pune în evidență aceste provocări, am selectat, în studiul de față, segmentul receptării eminesciene de până la momentul publicării postumelor, operație începută în anul 1902, odată cu donarea de către Titu Maiorescu a manuscriselor eminesciene către Academia Română. Am optat pentru acest decupaj de timp având în vedere că dezvăluirea postumelor, prin poetica lor cu totul insolită în raport cu orizontul de așteptare al începutului de secol XX românesc, aducea o nouă și radicală schimbare de imagine a lui Eminescu. Și aceasta după ce de-a lungul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea abia se stabilizase un consens al valorizării eminesciene, construit pe o puternică bază emoțională, ca urmare a accidentatei biografii a poetului. Într-un atare context, odată cu revelarea postumelor, Iorga a spus-o, „un nou Eminescu apăru".

Intervalul de timp selectat (1870-1900) evidențiază cel mai amplu spectru al receptării și o diversitate strident polarizată a interpretărilor, reprezentând nu doar cea mai spectaculoasă etapă a istoriei eminescologiei, dar și cea mai palpitantă din punctul de vedere al dificultăților refacerii țesutului hermeneutic. În felul acesta, recurgând la o reconstruire „arheologică" pe simulator a canonului eminescian, avem șansa descoperirii unora dintre cele mai neașteptate și neconvenționale imagini despre Eminescu în comparație cu așteptările publicului de astăzi. Iar dacă operele cele mai celebre ale unei literaturi sunt și cele care conservă cel mai bine, din păcate, inerția hermeneutică, vedem în acest exercițiu de recuperare a istoriei receptării o sursă indispensabilă a încercării de înnoire a semnificațiilor unei opere exemplare și a imaginii unui autor canonic. Consfințirea canonică a operelor literare aduce cu sine și consacrarea unor reflexe mimetice, o admirație hieratică și incomprehensivă din

partea publicului larg, obișnuit să se abandoneze prea ușor în favoarea unor habitudini interpretative pre-instalate.

Am încercat să propun o viziune nouă despre Eminescu, ferită de bruiajul prejudecăților literare, didactice sau critice actuale, renunțând pentru o clipă la *imaginea noastră* despre Eminescu, în favoarea inventării unei alte percepții asupra lui Eminescu. Am recurs astfel la re-construirea, re-inventarea *imaginii lor*, a contemporanilor poetului, despre cel care avea să devină, în timp, o marcă de referință a culturii române. Am fugit totuși de orice imixtiune a involuntarei perspective teleologice, de care se contaminează, prea adesea, discursul istoriei literare. Am dorit, de aceea, să restitui acea dimensiune a literaturii ca joc literar, pornind de la caracterul său eminamente impredictibil, scutit de orice pre-determinare. Istoria literară trebuia să se reîntoarcă la esența unui joc cu un deznodământ necunoscut.

Abordarea unor subiecte legate de un scriitor canonic proeminent, a cărui imagine critică nu a mai beneficiat de o refrișare a viziunii critice de câteva decenii, ridică și alte riscuri. Practic, ultima schimbare radicală de interpretare critică în ceea ce îl privește pe Eminescu o datorăm studiului scris de Ion Negoițescu, fără a însemna că nu au fost și alte exegeze importante care au marcat traseul tradiției interpretative[24]. Întârzierea apariției unei perspective noi, actuale, racordate la schimbările epistemei actuale, era simptomul unei blocări a ilimitării simbolice, ceea ce pentru opera unui scriitor canonic nu este de imaginat, potrivit semioticienilor. Or, acest pas hermeneutic bătut pe loc ducea la instalarea unui complex al tautologiei, în care, indiferent de provocările venite din schimbarea de paradigmă a cunoașterii, lecturile critice au amânat propunerea unui salt interpretativ plauzibil, continuând să utilizeze interpretările mai vechi. În aceste condiții, școala nu făcea decât să ruleze, repetitiv, temele vechii episteme, ca un pick-up ajuns la capăt, tot astfel cum altădată Vlahuță tot mai citea măiastra carte a maestrului, deși o știa pe dinafară, fără însă ca acest lucru să îi folosească pentru a crea valoare adăugată sau vreo surpriză hermeneutică.

Astfel, s-a ajuns la o paradoxală capitalizare negativă, a uzurii simbolice a temelor critice, fapt de natură să stimuleze în unele medii apariția unei desolidarizări instinctive de vechile epistemologii. Absența unor *re-lecturi* de succes, care să producă o mutație în tradiția interpretativă a unui mare clasic și să relanseze în mod categoric interesul pentru opera acestuia, a mărit riscul abordării unei astfel de teme[25]. Iar fenomenul *pre-lecturii*, care crea convingeri didactice în baza folclorului și a rumorilor tâlcuitoare din jurul scriitorilor canonici, făcea deja ravagii în medii tot mai largi, tot așa cum vulgul împărtășește credința fermă că Eva l-a

24. Dincolo de bibliografiile binecunoscute deja, o serie de studii, apărute după 1990, pledează în favoarea unei necesare schimbări de discurs a domeniului, printre care cele ale lui Caius Dobrescu, Ioana Bot sau Pompiliu Crăciunescu ș.a.
25. Matei Călinescu: *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Polirom, Iași, 2007, ediția a II-a, revăzută și adăugită.

ademenit pe Adam folosindu-se de măr, deși în Biblie nicăieri nu se vorbește de măr, ci doar despre „fructul oprit"[26]. Toate aceste inconveniente fac și mai dificilă sarcina re-lecturii unui scriitor canonic a cărui imagine este afectată de o inerție simbolică acumulată, mărind deopotrivă miza, dar și riscurile încercării de reînnoire a semnificațiilor unei opere celebre (care, pentru unii cititori, pare a fi știută înainte de a fi fost citită) sau a remodelării imaginii unui autor (care beneficiază deja de o largă recunoaștere publică, fără a fi fost cunoscut decât, fatalmente, parțial publicului).

A scrie astăzi despre o temă ce nu mai poate oferi cititorului promisiunea unei surprize (credința populară este că „despre Eminescu s-a spus totul!") constituie o ipoteză de lucru cu un risc deosebit de ridicat: îți trebuie ceva din curajul trapezistului care, pentru a recâștiga atenția publicului în favoarea jocului, promite să execute cel mai riscant salt, pe care nu a avut însă niciodată curajul să îl imagineze, anunțând o performare fără plasă de siguranță. Numai asumând sfidarea renunțării la „plasa de siguranță" a pre-destinării semnificațiilor și valorii operelor canonice, numai reîntorcându-se la esența imprevizibilă, negociativă a jocului literar, istoria literară va putea să tenteze recâștigarea cititorilor. Altfel, cum spunea Peter Brook despre teatru, dacă Hamlet va risca să fie condamnat să moară la fiecare nouă reprezentație, lumea va fugi din sala de teatru către stadionul de fotbal, căci acolo există măcar promisiunea unui scor presupus a nu fi dinainte cunoscut. Dar asupra mizei re-lecturii și a vulnerabilităților operelor canonice vom avea ocazia să revenim, în cele ce urmează, pornind de la o elocventă parabolă a lui J.L. Borges[27].

Demersul angajat a plecat de la constatarea a trei sfidări ce stăteau în fața instituției memorialului eminescian: *recuperarea propriei istorii*, ceea ce inducea responsabilitatea construirii unei conștiințe și a unei imagini de sine, deopotrivă coerentă și completă, cu asumarea atât a integralității diacronice, cât și a celei paradigmatice, scutită de riscurile unor „pudibonderii" auto-referențiale alimentate de „amneziile" memoriei culturale; *recuperarea decalajului epistemologic* pe care exegeza eminesciană l-a înregistrat, având în vedere uzura simbolică a temelor rulate de manualele școlare sau de unele cursuri universitare cantonate în aceleași teme vechi, ce nu mai pot stimula un apetit real al lecturii; de asemenea, întârzierea exegezei eminesciene în a asuma plauzibil o schimbare de paradigmă ce a furnizat o viziune teoretică nouă, a epistemei post-modernității, care valorizează „diferența", „gândirea slabă" și o nouă sensibilitate în structura de gust a publicului contemporan, a condus la acumularea unor frustrări ce acuză neputința apariției unui nou Eminescu, consubstanțial cu viziunea și sensibilitatea actuală; a treia sfidare privește *contextualizarea europeană*

---

26. V. Paul Cornea: *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, capitolul *Prelectura*, pp. 143-161.
27. În teoria construcției de imagine, conceptul echivalent al re-lecturii ar fi cel de re-branding de imagine, pentru care vezi și: Wally Ollins: *Despre brand*, Editura Comunicare.ro, București, 2006.

atât a canonului literar, cât și a celui critic românesc din perspectiva referințelor furnizate de canonul cultural european și piața de imagine a bunurilor simbolice la nivel european; istoria receptării figurilor exemplare ale unei literaturi, ca operă de restituire a unui memorial cultural și ca discurs de re-evaluare și re-inventare a legitimității unui canon, merită să fie înțeleasă ca un capitol de istorie a mentalităților în contextul mai larg al dezbaterilor privind canonul cultural european și al reformulării hărților simbolice ale patrimoniului cultural european.

Arhitectura lucrării de față a fost determinată de asumarea principiului celor doi „v" : *vizibilitate* și *viziune*. În ceea ce privește *vizibilitatea*, problema esențială era aceea a existenței unui memorial lacunar al discursurilor eminescologice, cu segmente de memorie culturală dezactivate. Astfel, devenea necesară o recuperare (și revalorizare) a tuturor tradițiilor interpretative ignorate sau trecute de-a dreptul în fondul unei memorii pasive. Ca atare, prima linie de recuperare s-a îndreptat nu atât spre „vârfurile" receptării, spre numele mari, consacrate din peisajul criticii și istoriei literare românești, cât spre cele considerate „neglijabile" din punctul de vedere al așteptărilor publicului de azi. Am considerat insuficientă cuprinderea în analiză doar a unor nume precum Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu Gherea, G. Ibrăileanu, N. Iorga sau B.P Hasdeu, ori I.L. Caragiale și Macedonski. În cazul paradigmei numelor „vizibile", am ales calea re-lecturii, încercând o reinterpretare a semnificațiilor intervențiilor critice respective, plecând de la reconstruirea presupozițiilor unei situații de comunicare specifice.

În fața provocărilor paradigmei personajelor minore, am optat însă pentru o grilă cu „ochiuri" mici, astfel încât să realizăm nu doar o recoltare a discursurilor „marii eminescologii", ci și a „micii eminescologii", introducând în analiză nume care veneau, așa zicând, „din lumea celor ce nu cuvântă". Am acordat, de aceea, o atenție specială discursurilor critice ținând de mica eminescologie, semnate de nume considerate insignifiante în acele istorii care se ocupă doar de „istoria generalilor", nu și de „istoria soldaților". Amintindu-ne de un generic post-modern sub care Marin Sorescu ținea un serial critic dedicat „bibliotecii de poezie românească", într-o revistă de prestigiu, în anii '90 („minorii sunt majoritari!"), ni s-a părut că acesta ar putea sta foarte bine, dacă ni se îngăduie, și deasupra acestui exercițiu de recuperare a micii eminescologii.

De asemenea, am refuzat izolarea în cercul strict al receptării critice, fie aceasta al marii critici sau al criticii minore; extinzând atenția asupra oricărui alt tip de discurs jurnalistic, așadar non-ficțional (știri, anunțuri de presă, reportaje, cronichete mondene, liste de subscripție publică, necroloage etc.), în baza interesului pentru identificarea unor stereotipi de percepție și de mentalitate care au contribuit la construirea imaginii publice a lui Eminescu, cu accent pe intervalul 1883 – 1889, dar și ulterior. Am recurs, astfel, la analiza speciilor extra-literare de discurs, care au fost folosite ca ambreiori de imagine, fiind atenți inclusiv la rumorile publice, ori la informațiile recuperabile din corespondența privată. Un alt segment pasivizat al memorialului receptării era cel al receptării negative, cu o morfologie extrem de diversă, de la atacurile anti-eminesciene din contextul lansării *Direcției noi...*, precum cele ale

lui Hasdeu, Gr. Gellianu, P. Grădișteanu și V.A. Urechia sau Mihail Zamphirescu, la acuzele formulate de Bonifaciu Florescu, Pantazi Ghica ori Gr.H. Grandea și până la epigrama lui Macedonski, studiul lui Al. Grama, ori articolele lui Aron Densușianu din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. În acest caz miza era, pe de-o parte de a aduce la lumină aceste valorizări negative, discutându-le fără incriminări apriorice, iar pe de altă parte, de a reduce senzația de arbitrar a acestor contestații prin reconstruirea sau re-poziționarea lor într-un context semiotic revelator.

În același timp, am urmărit difuziunea mesajelor culturale la nivelul a trei tipuri de comunități interpretative: a producătorilor de interpretări (circuitul receptării critice), a consumatorilor de bunuri culturale (cititorii fideli din circuitul cultural) și la nivelul publicului larg, al acelor cititori care devin doar în chip aleator consumatori sau colportori de informații sau știri culturale. Interesul pentru toate aceste teritorii neglijate se justifică nu doar prin reflexul tolerant al mentalității post-moderne față de „minori" și pentru recuperarea „marginalului", ci și prin opțiunea studierii fenomenului receptării într-un format ideologic mai larg, al studiilor culturale, cu accent pe beneficiile unei puneri în context european a acestor analize de mentalitate. Din punctul de vedere al impactului narațiunii istoriei literare asupra vizibilității memorialului eminescian, am încercat să evit direcționarea teleologică a discursului, precum și partizanatul inevitabil pe care naratorul omniscient al istoriei literare îl asumă atunci când povestește istoria epocii dintr-un punct de vedere involuntar asociat cu cel al „învingătorilor", adică al paradigmei culturale care va fi devenit moștenitoarea bătăliei canonice declanșate de *Junimea* în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Pentru a spori vizibilitatea istoriei receptării eminesciene, am început, cu mai mulți ani în urmă, din aproape în aproape, o cartografiere a peisajului receptării eminesciene, fără să am o idee precisă unde ar trebui să ajung sau unde ar trebui să mă opresc. Poate că asta m-a și ajutat. Nu îndrăznesc să număr anii, dar e suficient să amintesc faptul că am început pe când la Biblioteca Academiei transcriam articolele din gazete cu pixul, am continuat când ni se mai permitea să tragem la un „xerox" câte un articol, iar astăzi suportul tehnic la zi este cel oferit de scanner. Între timp, am adunat mai mulți metri liniari de articole și o colecție de DVD-uri. Am început să lucrez la o bază de date cu bibliografia receptării de epocă, însumând câteva sute bune de pagini, care m-a asistat în efortul de a domina imensul material bibliografic excavat.

Pe traseu, au apărut și unele instrumente care m-au ajutat să verific și să rafinez demersul personal, în sensul proiectării unor criterii personale de segmentare și organizare a „continentelor" receptării. Între aceste instrumente, cel mai semnificativ a fost volumul *Opere XVII* al ediției academice, dedicat bibliografiei eminesciene, apărut în 1999[28]. Acesta mi-a permis să îmi verific propria bază de date și să refundamentez propriile

28. Eminescu: *Opere XVII. Bibliografie. Viața – Opera. Referințe. Partea I (1886-1938)*, Editura Academiei Române, București, 1999.

decupaje în cadrul unor teritorii ale receptării ce argumentau în favoarea unei geometrii variabile. În cadrul tezei de doctorat, susținute în 2003, pentru a evita dezechilibrarea lucrării, am prezentat doar un o selecție a materialului bibliografic de epocă. În 2002, apariția antologiei îngrijite de Al. Dobrescu dedicată detractorilor lui Eminescu mi-a adus regretul că nu am putut beneficia de un astfel de sprijin care, altădată, mi-ar fi simplificat unele căutări[29]. Ulterior, începând cu 2004, Ion Oprișan și Teodor Vârgolici au început publicarea unui corpus al receptării critice a lui Eminescu, a cărui apariție m-a bucurat în chip deosebit, la gândul că publicul actual va putea beneficia de aici înainte de un spor de vizibilitate considerabil asupra domeniului receptării eminesciene[30].

În privința provocărilor *viziunii*, plecând de la examinarea receptărilor din perioada evocată, a apărut nu doar o imagine nouă a lui Eminescu, ci un spectru de imagini care au creat vizibilitate unui *alt* Eminescu, alternativ în raport cu canonul receptării fixat în epocă de T. Maiorescu sau alți critici cu notorietate în percepția publicului de astăzi: un Eminescu al parodiilor de epocă gen „Muza de la Borta Rece"; unul vânat pentru motive adesea inventate: cel al detractorilor, pentru care poetul era cel mai adesea o țintă indirectă a unor atacuri ce îl vizau, în fapt, pe T. Maiorescu; un Eminescu neștiutor de poezie și „stricător de limbă": cel al rigoriștilor prozodiei; unul „imoral": al promoțiilor canonicului Grama din școala de la Blaj; un Eminescu romanțios, în cheia romantismului de tip Bidermeier: al tinerilor din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea ș.a.

Totodată, însă, chiar dacă în circumstanțe biografice binecunoscute, Maiorescu a fost cel care a gândit structura edițiilor succesive din *Poesiile* lui Eminescu, interacțiunile consistente dintre structura de apel a operei și sistemul de răspuns al criticii arată că fantasma autorului înscris în text, departe de a-și ignora cititorii (așa cum ne obișnuise teoria romantica a geniului), a cuplat la regulile jocului de negociere cu cititorul. Astfel, eul liric intră în scenă asumând poza singurătății romantice a poetului, poezia inaugurală a volumului oferind scenografia simbolică necesară unei poziționări în plin mental romantic (*Singurătate*), și iese autentificând imaginea, tot romantică, a poetului neînțeles de contemporani, care nu poate aștepta decât o recunoaștere postumă (*Criticilor mei*).

Între cele două „coperți" simbolice, el „negociază" însă o serie de retorici care structurează strategia discursului poetic: oferta maximei deschideri a poeziei în raport cu publicul, prin recursul la retorica de maximă accesibilitate a romanței; dar și posibilitatea construirii unui maximum de consens, prin utilizarea gnomismului ca ofertă sapiențială menită a construiri un orizont de așteptare comun între cititor și text, pe baza inducerii unui fond de credințe comune; se negocia, de asemenea, și acel maximum de închidere a textului față de cititor, prin invocarea temei

29. Alexandru Dobrescu (ed.): *Detractorii lui Eminescu (I)*, Editura Junimea, Iași, 2002.
30. I. Oprișan, T. Vârgolici (ed.): *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu*, vol. I-VII, Editura Saeculum I.O., București, 2004-2006.

„tăcerii" și a recursului la lecția ataraxiei („Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece."); totodată, se negocia și construirea unei identități diferite de cea a *Junimii*, pe baza unei alte genealogii culturale, eul liric proiectându-se ca protector al formelor lirice marginale și al scriitorilor minori (*Epigonii*); iar peste toate, filosofia ataraxiei din *Luceafărul* sau *Glossă* ș.a. traducea asumarea unei strategii literare pe care teoria matematică a jocurilor ar numi-o *joc de sumă nulă*, căci ceea ce se pierde la o mână se câștigă, compensatoriu, la cealaltă: cu alte cuvinte, sacrificiile sau orice neîmplinire din plan biografic ar urma să fie răscumpărate într-un plan poetic, printr-o glorie, cel mai probabil, postumă, întocmai ideologiei romantice.

Astfel, devenea vizibilă o bifurcație din care se despărțeau: pe de o parte, discursul liric și conduita poetului romantic, ce tematizau decalajul sever dintre omul de geniu și epoca sa, intransigența romantică a geniului în fața contemporanilor ignari și dezinteresul absolut față de receptarea operei, iar pe de altă parte, difuziunea publică a mesajului poetic, care atesta, dimpotrivă, o accesibilitate consistentă, ba chiar impredictibilă, cât și o vocație negociativă reală a ofertei poetice în raport cu orizontul de așteptare al publicului epocii. Două drumuri se despărțeau, evoluând pe trasee diferite: *un circuit „livresc"*, pe care rulau atât stereotipii discursului liric, cât și cei ai discursului mental romantic, ce a dus la asumarea unei conduite personale intrate, odată cu dispariția poetului, în evanescentă; și *o rută „empirică"* a difuziunii publice a mesajului poetic, ce atesta șansa unei accesibilități neprezumabile din punctul de vedere al stereotipilor celuilalt circuit.

Se fisura, în acest fel, una din prejudecățile cele mai puternice și longevive, a geniului romantic care nu este înțeles de epoca sa, nu are „comerț" cu contemporanii săi, singurul public cu vocație participativă aparținând posterității. Chiar dacă autorul a interiorizat riguros codul și retoricile disprețului romantic față de orice formă a contingentului, imaginea autorului înscris în edițiile succesive ale *Poesiilor* își „negocia" cu succes accesibilitatea în fața unui public, tânăr mai ales, care, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, asuma această oferă a discursului poetic cu frenezia deschiderii către o sensibilitate ce revoluționa cutumele unei societăți aflate la vârsta ultimei modernități.

* * *

Studiul de față este rezultatul încercării de a menține un echilibru între acumulări și renunțări. Am optat în cele din urmă pentru o formulă care, asumând o temperare a demersului legat de sporirea vizibilității, își propune să privilegieze apetitul pentru înnoirea de viziune critică. Am dorit să ofer o carte care să nu inhibe curiozitatea lecturii prin grosimea cotorului. Mi s-a părut că cititorii de astăzi, care așteaptă cu îndreptățire propunerea unui nou mod de a se raporta la Eminescu și de a-i înțelege *altfel* opera, vor accepta mai ușor unele derogări de la regula exhaustivității academice, în beneficiul lizibilității unei noutăți de interpretare.

Am păstrat pentru varianta de față strict ceea ce merita să fie evidențiat ca fiind nou și relevant în încercarea de a propune o cale nouă de acces către semnificațiile operei lui Eminescu, păstrând privirea în oglinda retrovizoare a istoriei receptării ca modalitate de control a traseului propus. Din acest punct de vedere, formatul studiului ales pentru a merge la tipar reprezintă deopotrivă ceva mai puțin și ceva mai mult decât simpla istorie a unei receptări, prezentă aici prin primul său segment de timp. Sper că formula aleasă va răsplăti curiozitatea cititorului.

În câteva cazuri, am făcut rabat în privința grafiei textelor de epocă, preluându-le cu grafia originală, tocmai cu gândul de a oferi fie doar și câteva mostre lingvistice din presa celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, cu atât mai mult cu cât capitolul *Fardurile lingvistice ale textului* abordează tocmai tema decalajului dintre oferta textuală eminesciană și alternativele tratamentelor de editare.

O mențiune finală, referitoare la titlul cu care se prezintă publicului actualul volum. Desigur, Eminescu nu poate fi redus la o imagine, încât mai corect este să vorbim despre negocierea unei identități sau, dacă e să implicăm dimensiunea imagologică a temei, ar fi trebuit preferată formula *negocierea identității simbolice*. Dar cum un titlu care se adresează unui public larg nu poate îngloba toate nuanțele necesare, am acceptat un titlu care să sugereze temele principale ale demersului angajat.

* * *

Există o lecție a generozității celor care oferă, după cum cred că există și una a celor care o învață, primind. La o privire atentă, se poate înțelege că singurele instituții culturale care au rezistat istoriei au fost cele centrate pe rol, nu pe statut, funcționând ca adevărate instituții ale gratitudinii. Și asta datorită, în primul rând, unor personalități irepetabile. La finalul (provizoriu și el, desigur) al încercării de a domina un subiect care nu este deloc comod, angajată cu gândul unei responsabilități duble: atât față de temă, cât și față de investiția de încredere făcută, se cuvine să mulțumesc profesorilor mei pentru neobosita lor atenție, care m-a ajutat să nu fiu împăcat niciodată cu ceea ce am făcut ieri. Le mulțumesc, așadar, pentru a fi primit cea mai frumoasă dintre datorii: aceea de a continua munca.

Mulțumesc, așadar, în chip deosebit domnilor profesori Nicolae Manolescu, Livius Ciocârlie, Alexandru Călinescu, Dan H. Mazilu, pentru atenta lectură și observațiile făcute cu ocazia susținerii tezei de doctorat și, desigur, profesorului Paul Cornea, coordonatorul tezei, căruia îi datorez o infatigabilă atenție, de aproape un sfert de veac; tuturor profesorilor și colegilor Facultății de Litere din Universitatea din București, care m-au încurajat în toți acești ani în continuarea confruntării cu o temă deloc la îndemână, în special profesorilor Mihai Zamfir, Eugen Negrici, Mircea Anghelescu; profesorilor Mihai Mancaș și Lucian Pavel, pentru generozitatea începutului de drum; Uniunii Scriitorilor și Editurii Cartea Românească

pentru solidaritatea angajată; domnului Silviu Lupescu, directorul Editurii Polirom, pentru pariul pus pe o astfel de carte; doamnei Mădălina Ghiu, pentru răbdarea îngerească și finețea demersului editorial; nu în ultimul rând familiei, soției mele Ioana și fiicei noastre Maria.

* * *

Am pomenit anterior despre riscurile lecturii operelor canonice față cu inerția hermeneutică. Dar pentru că nu trebuie să credem că la noi, în canonul cultural românesc, e „ca la nimeni", pentru că excepționalismul românesc nu este un bun simbolic cu valoare absolută, să tragem, o clipă, cu ochiul, la ce se întâmplă într-o altă cultură, plasată la celălalt capăt al continentului, în spațiul hispanic, unde operele canonice suferă și acolo de același hieratism sufocant al interpretărilor demult consacrate.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SFIDĂRI ACTUALE ALE LECTURII OPERELOR CANONICE

1.1. Un scriitor dorește să devină autorul unui roman care a fost deja scris, este editat, fiind deja și celebru.

Într-una din prozele sale, cu binecunoscutul său aer candid, J.L. Borges ne propune un joc despre care s-ar putea spune că este cel puțin deosebit de ciudat, dacă n-ar fi mai curând provocator, ori – cine știe – eventual, dintr-un anume punct de vedere, poate chiar stupid, asimilabil non-sensului; sau poate că n-ar fi cu totul exclus să treacă drept pur și simplu ireverențios, furnizor de efecte nu atât insolite, cât insolente; dar se poate garanta, oare, că nu se va găsi în el cine știe ce nuanță a vreunei impertinențe ofensatoare?; ori poate că nici sămânța unei imposturi excentrice, altoite pe o prezumată operă instigatorie (sau chiar mai grav: calomniatoare!) nu trebuie aprioric exclusă; în condițiile acestea, mai poate fi de la sine exclusă eventuala nuanță a unei imposturi dintre percepțiile pe care un astfel de joc le animă? Și, de fapt, una peste alta, ce garanții avem că acest episod nu reprezintă cumva, oare, o addendă întârziată, la acel vestit șir de istorii ale infamiei?

Pentru cei care vrem să intrăm, totuși, în joc nu avem altceva de făcut decât să ne închipuim un scriitor care vrea să devină autorul unui roman. Până aici, nimic nefiresc. Nu am spus însă, e drept, încă totul, pentru că ceea ce trebuie precizat neîntârziat este faptul că romanul pe care scriitorul cu pricina dorește cu tot dinadinsul să-l scrie este deja scris, ba chiar și editat și încă a ajuns să fie unul dintre acele romane de mare succes care s-au vândut și se vând în continuare chiar bine și au mai și devenit, între timp, deja celebre în toată lumea. Desigur, lucrurile nu se opresc, totuși, aici, căci, se pare, intenția noului scriitor nu este doar de a concepe și, eventual, a executa un „indetectabil" și, dealtfel, „banal" plagiat (așa zicând, cu un stereotip consacrat) „al secolului". Un astfel de plagiat nu ar reprezenta decât o umilă și mecanică operă de transpunere a unei „crime perfecte", din planul unui roman polițist, într-un scenariu urmărind plagierea perfect insesizabilă a texturii retorico-stilistice a unui text aparținând romanului cavaleresc.

Așadar, miza cea mare nu ar consta, totuși, așa cum riscă să pară pentru unii cititori, grăbiți, în plănuirea cu o minuție maximă, demnă de un gangster al super-elitei de gen, și executarea cu finețe infinită, de mare chirurg cu doctorat suplimentar în nanologie, la Berkeley, a unei capodopere unice a plagiatului.

Miza cea mare, adevărata și, pentru mulți, inaparenta miză a imensului efort incorporat în această operă, eventual, cel mult se sprijină și doar instrumental pe astfel de mize „plagiaturistice", care, astfel perspectivate, își micșorează sensibil importanța, devenind, practic, niște pre-mize pentru altceva. Adevărata miză țintește altundeva.

Viziunea unei astfel de mize nu o pot avea însă, cu adevărat, decât gangsterii de geniu. Iar aceștia sunt dintre cei care creează nu doar strategii sau tactici, ci viziuni. Adevărații gangsteri geniali, cu vocație trans-disciplinară și viziune post-metodologică, cei – cu adevărat rari – ce merită să rămână în istorie, pentru că, neprinși niciodată de nimeni, ei ajung să se divulge singuri, să se predea și chiar să se auto-aresteze. Asta dacă nu cumva tot în grija expertizei lor rămâne până și scrierea, ireproșabilă, a editorialelor și a știrilor pentru a doua zi, ba chiar și a conceptului pentru ulterioara campanie de presă (chemând la o luptă internațională împotriva inventivității ilegale a gangsterilor cu multi doctorate în arte și științe), oferindu-le directorilor de ziar și TV toate aceste materiale, doar ca pentru a le semna și a ridica onorariile corespunzătoare. Toate acestea, de bună seamă, după ce, în prealabil, vor fi anunțat ei înșiși, prin toate mediile de difuziune, publice sau private, ba chiar și prin unele confidențiale, ziua, ora și chiar locul care urma să devină ținta „infamantului delict".

Asemeni lor, Pierre Menard, căci așa se numește noul Cervantes, în povestirea lui J.L. Borges, își dorește și plănuiește, cu minuție, să devină nici mai mult nici mai puțin decât *însuși autorul* romanului *Don Quijote*.

Ca știre, vestea este absolut năucitoare! E drept că despre opera care-și devorează autorul s-a vorbit destul de mult în literatura de specialitate, încât, trebuie să recunoaștem, ne cam obișnuiserăm să credem că avem de-a face cu o simplă „metaforă tocită", care nu mai reprezenta nici un pericol real pentru conștiința cititorilor. „Estetizarea percepției" este un simptom cunoscut, între altele și grație deconspirării „efectului de ecranare" pe care percepția estetică îl creează între subiect și lumea reală. Poate de aceea riscă să nu ne mai îngrijoreze, măcar, o seamă întreagă de idei similare, terifiante de altfel și ele, cum ar fi, de exemplu, cea a existenței, în chiar imediata noastră realitate, a unor plante carnivore care

devorează tot ce prind, începând, bunăoară, cu gângăniile de tot felul, dintre cele care le calcă prin preajmă.

Tot astfel, însuși verdictul teoriei și istoriei literare, exprimat în termeni duri și fără drept de apel, privind condamnarea autorului la evanescență, părea să fie și el tot o metaforă livrescă, cu un impact rezervat exclusiv asupra imaginarului estetic al cititorilor.[1] Dar ca un autor să fie atât de ușor dat afară din propria sa operă și îmbrâncit pe scări de ultimul venit, iar locul numelui său de pe copertă să fie atât de ușor uzurpat, iată o nerecunoștință a cărții pe care n-am putea-o accepta la fel de senin.* Oricât de puține lucruri am ține minte despre autorul unui roman ca *Don Quijote*, cartea aceasta rămâne pentru noi, practic, legată de Cervantes.

1.2. Plagiat, impostură, infamie, uzurpare: ipoteze de lucru; există, oare, o motivație sau este vorba doar despre o excentricitate gratuită?

Să ne întoarcem, totuși, la noul Cervantes: adică, la Pierre Menard. Cum de a ajuns Menard la o opțiune atât de excentrică? Ce a determinat gestul său, care, oricum am lua-o, rămâne greu de calificat? Există vreun motiv, care ne-a scăpat nouă și care ar fi în stare să justifice această opțiune?

În contextul celorlalte opere ale lui Pierre Menard, care sunt trecute cu pedanterie în revistă, romanul acestuia, *Don Quijote*, deși nefinalizat, reprezintă, ni se spune, zona „invizibilă" a operei sale, fiind prezentată drept partea „subterană, nesfârșit eroică și singulară" a acesteia. Iar mai departe găsim o nouă observație la adresa aceluiași roman al lui Menard: el reprezintă „poate cea mai semnificativă șoperăț din vremea noastră".

Iată și ceea ce ni se spune despre evaluările care decurg din compararea romanelor celor doi autori: „textul lui Cervantes și al lui Menard sînt din punct de vedere verbal identice, dar cel de-al doilea este infinit mai bogat. (Mai ambiguu, vor spune detractorii săi; dar ambiguitatea este o calitate)." Evident, nu puteau să fie ignorate nici dificultățile care obstaculau demersul insolit al acestui nou Cervantes al secolului douăzeci. Astfel, „să compui *Don Quijote* la începutul secolului al XVII-lea era o sarcină ușoară, necesară, poate chiar fatală; la începutul secolului XX, e aproape imposibil. Nu degeaba s-au scurs cei trei sute de ani, încărcați cu fapte complexe.

---

* O nouă nerecunoștință, adăugată la șirul inepuizabil de *infamii* ale cărții pe care istoria utopiilor sale le evidențiază, dar pe care percepția noastră livrescă, pentru a le îmblânzi, le estetizează și le transformă, după chipul și asemănarea sa, castrându-le, ca pentru a deveni benigne.

Între acestea, să menționăm una singură: Quijote însuși." În aceste condiții, o concluzie globală se profilează: „în ciuda acestor (...) obstacole, fragmentarul Quijote al lui Menard este mult mai subtil decât cel al lui Cervantes."

Care va fi fost totuși viziunea lui Pierre Menard asupra propriului *Don Quijote* și cum de a ajuns să își dedice scrupulozitatea și veghea „repetării (...) unei cărți pre-existente?"*. Ce viziune era de natură a stimula această dificilă și obositoare luptă, dusă pentru emanciparea condiției noului autor de sub prezumpția unui umil act de plagiere sau a unei presupuse imposturi care nu ar fi făcut decât să instige la uzurpare. Ce îl putea motiva pe Menard pentru a-și asuma riscurile presupuse de înaintarea pe culoarul îngust al presupoziției unui plagiat, care părea să dea, în cele din urmă, în ... tautologie?

Dar poate că Pierre Menard nu este un uzurpator (de drept) comun. Acuza de instigare la uzurpare și uzurparea calităților autorului de drept lovește pe lângă, în acest caz. La fel și aceea de plagiat. Și aceasta pentru simplul motiv că unul dintre principiile ordonatoare ale demersului angajat de Menard, care evidențiază tocmai respectul profund, poate chiar „mistic", acordat instanței autorului, se referă la „*totala* identificare cu un autor anume"*, pentru ca, mai apoi, asumarea acestui principiu să ducă la fundamentarea unei metode. În aplicarea sa, metoda respectivă a fost chiar rafinată, spre a evita orice tentație facilă, precum și cele două mari riscuri care se profilau deja în fața acestui proiect.

Primul risc care devenea vizibil din perspectiva asumării unei astfel de empatii absolute cu autorul viza o inconvenabilă transformare a lui Menard într-o *sosie de secol douăzeci a lui Cervantes*. Asta ar fi permis crearea unui Quijote, ce-i drept nou, adaptat contextului secolului douăzeci, un fel de „contemporan al nostru". Dar chiar și noua sosie a lui Cervantes nu ar fi putut scăpa de acuza de plagiat decât cu prețul bagatelizării propriului erou, „situându-l

---

* Verva poietică a acestui autor pare a fi, deopotrivă, exemplară, dar și (cel puțin) „suspectă": „A multiplicat ciorne, a corectat și a distrus mii de pagini în manuscris. N-a îngăduit să fie cercetate de către nimeni și a avut grijă ca să nu i supraviețuiască. Am încercat în zadar să le reconstruiesc", ni se spune despre Menard, adăugându-se apoi: „Îmi amintesc caietele sale, ștersăturile, simbolurile tipografice și litera de insectă. În fiecare seară îi plăcea să se plimbe prin cartierele din Nîmes: lua cu el un caiet și-i dădea foc."(J.L. Borges, 1999: 288). Pentru toate citatele referitoare la acest caz vezi: *Pierre Menard, autorul lui Quijote*, în J.L. Borges, *Opere 1*, Editura Univers, 1999.

* Principiul este dedus, ne spune textul, dintr-un „fragment filologic din Novalis – cel care poartă numărul 2005 în ediția Dresden – unde se prezintă tema *totalei* identificări cu un autor anume." (J.L. Borges, 1999: 283).

pe Quijote pe Wall Street", ca pentru a confirma reflexele contextualizatoare ale cititorilor. Ceea ce se putea crea astfel ar fi fost, în fond, nu altceva decât o banală pastișă, menită a procura publicului contemporan acea „plăcere plebee a anacronismului".

Cel de-al doilea risc deriva din tentația transformării lui Menard într-un *potențial uzurpator de secol șaptesprezece al lui Cervantes*. Această ipoteză ar fi dus la apariția unui Quijote consacrat ca fiind „contemporanul lor", așadar concurent cu cel al lui Cervantes (fiindu-i identic în literă, prin urmare și în această nouă proiecție). Potențialul act de uzurpare către care Menard ar fi fost astfel împins, prin concurarea competențelor lui Cervantes și eventuala înlăturare onomastică a paternității acestuia asupra lui Quijote, nu ar fi adus însă nici o semnificație în plus pentru Quijote.

Așadar, ambele ipoteze – și cea care actualiza paradigma unui „Quijote – contemporanul nostru" și cea care proiecta romanul în paradigma „Quijote - contemporanul lor" – erau considerate ca surse potențial furnizoare de noutate. Însă ambele au fost respinse, pentru că, totuși, acest gen de noutate nu putea conferi lui Quijote *acea* valoare adăugată pe care doar Menard putea să i-o mai dăruiască, din moment ce Cervantes, de astă dată, era evident că nu mai putea face nimic.*

1.3. Delimitări necesare: plagiatul și uzurparea

Să întârziem o clipă asupra ipotezelor care au fost rejectate categoric de Pierre Menard, pentru a încerca să deducem o „definiție negativă" a demersului său, așadar o prezentare a strategiei autorului din perspectiva elementelor de care s-a delimitat tranșant, prin evidențierea unor refuzuri practicate programatic.

Opțiunea de a deveni *însuși autorul* lui *Don Quijote*, oferind un text ce ar fi fost din punct de vedere verbal identic cu cel al lui Cervantes (desigur, cu singura excepție referitoare la numele autorului de pe copertă), risca să îl plaseze într-o poziție litigioasă atât față de text, cât

---

* „Metoda inițială pe care [Menard] a conceput-o era relativ ușoară. Să cunoască bine spaniola, să redobândească credința catolică, să lupte împotriva arabilor sau turcilor, să uite istoria Europei dintre anii 1602-1618, și *să fie* Miguel de Cervantes. Pierre Menard a studiat acest procedeu (știu că reușise să mînuiască destul de bine spaniola din secolul șaptesprezece), dar a renunțat la el, fiind prea ușor. (...) Să fii în secolul douăzeci un romancier popular, meșter imposibil al tuturor mijloacelor imposibile din secolul șaptesprezece, i s-a părut o scădere. Să fii, într-un anume fel, Cervantes și să ajungi la Quijote i s-a părut mai puțin greu – și, prin urmare, mai puțin interesant – decît *să continui să fii Pierre Menard și să ajungi la Quijote pe baza cunoștințelor lui Pierre Menard*. (s.n. I.C.)" (J.L. Borges, 1999: 284)

și față de autor. În raport cu textul romanului consacrat, noul roman ar fi putut să pară un plagiat, pe când în raport cu autorul binecunoscut, noul romancier risca să pară un uzurpator.

Că Pierre Menard este un iubitor de noutate este în afară de orice discuție. Ce nu este foarte clar este genul de noutate pe care acesta căuta să îl producă sau chiar să îl propage. Este noutatea sa noutatea avangardiștilor, care vor scandal cu orice preț, așa cum pentru unii ar părea, sau este noutatea unui eșec lamentabil, care riscă să derapeze în categorii extra-deontologice? Este o noutate care nu semnifică în sine nimic și care așteaptă venirea cititorului pentru a primi, prin lectura acestuia, o izbăvitoare investiție de semnificație sau, dimpotrivă, este o noutate ce pur și simplu atentează, cu nerușinare, la una din valorile fundamentale ale lumii noastre, cum este aceea a *proprietății intelectuale* (pe care noi, europenii moderni, am acceptat să o respectăm cu tot cortegiul consecințelor sale juridice, introducând-o astfel în aquis-ul comunitar nu altundeva decât la un capitol numit ferm și inechivoc *Dreptul societăților comerciale:* ca semn al inebranabilei vecinătăți pe care respectul proprietății respective îl solicită din partea distinselor directive comerciale)?

Dacă tot dorea, în irepresibila sa patimă pentru noutate, să ofere un *nou Don Quijote*, de ce nu a recurs la un *re-make* cinstit, care ar fi fost, de ce nu?, chiar meritoriu, oferind un foarte util Quijote *up dated* ? Lipsa talentului să fie cea care l-a dat de gol până la urmă sau mult prea puternicul instinct de copist frustrat și plin de veleități refulate, care s-a răzbunat, totuși, în cele din urmă?*

Iată cum este prezentat contraatacul declanșat de Menard, pornind de la aruncarea unui astfel de balon: „Cei care au lăsat să se înțeleagă că Menard și-a dedicat viața pentru a scrie un Quijote contemporan nu fac decât să calomnieze amintirea lui (...)." Dar să aflăm și ce gândea Menard despre ipoteza unei încercări de actualizare a uneia dintre cărțile aparținând familiei marilor cărți ale lumii. În această manieră s-ar fi putut realiza: „ ...o carte din acele *cărți parazite* care-l situează pe Iisus pe un bulevard, pe Hamlet în Cannebière sau pe Don Quijote în Wall Street. Ca orice om de bun simț, Pierre Menard avea oroare de astfel de carnavaluri inutile, bune doar – spunea el – pentru a prilejui plăcerea plebee a anacronismului sau (ceea ce e și mai rău) pentru a ne învălui în ideea primară că toate epocile sînt fie egale, fie deosebite."

---

* În legătură cu provocările pe care ideea „copierii" le poate induce în cadrul poieticii literare, ocazionând plasarea „copierii" în vecinătatea a însuși actului creator ce este definit, la rândul său, ca o pură operă de „transcriere", vezi Al. Călinescu: *Scriere, transcriere* și *Proiectul lui Flaubert*, în volumul *Interstiții*, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 9 – 12 și, respectiv, p. 13-17.

Așadar, ideea unui *re-make* nu este privită cu ochi buni de către Menard: mod de a spune că o noutate care provine din simpla accesare a noutăților ce pre-există în rastelul unui nou orizont de așteptare nu interesează. Noutatea furnizată de flexarea contextului diferitelor epoci, prin calchierea unor demersuri deja uzitate, gen „Don Quijote – contemporanul nostru" sau „Don Quijote – contemporanul lor", nu pare suficientă pentru a motiva opțiunea lui Pierre Menard. Această noutate, care nu este negată ca posibilă formulă euristică, dar care este privită cu o condescendență incriminatorie („cărți parazitare!"), este resimțită ca fiind una de tip „ornamental". În raport cu aceasta însă, un alt tip de noutate, presupus superior printr-un angajament sporit sub raportul substanței, ar putea juca rolul unei „noutăți de caracter".

Dacă ar fi să ne punem în papucii de casă ai cititorului, fie acesta critic sau istoric literar, probabil că am fi tentați să citim această observație ca fiind o pledoarie care vizează nu atât producerea unei lecturi noi în marginea unei cărți vechi și demult omologate de canon (deși cât de intens visată este de către junii hermeneuți accederea în acest Paradis select al interpretărilor noi!), cât oferirea unei lecturi noi care să renoveze, dacă s-o putea, însuși canonul respectiv.

Dar pentru că, totuși, papucii în care trebuia să intrăm erau cei ai unui autor, suntem nevoiți să acceptăm că pledoaria este orientată mai curând spre creșterea mizei la un nivel superior, ce ar fi putut asigura o furnizare a noutății literare doar ca efect al declanșării unui clivaj la nivelul contextului cultural-istoric de receptare a unei opere. Aceasta nu ar fi putut determina, sub presiunea modificării ofertei contextului antropologic, decât necesitatea unei re-scrieri a operei respective.

Și atunci, ce s-ar putea ascunde dincolo de limita unei astfel de provocări antropologice, ce stimulează, în fond, necesitatea re-scrierii operei pornind de la poziționarea acesteia într-un nou context al percepțiilor? Probabil că dincolo de această provocare a antropologiei nu mai rămâne decât: ... re-scrierea, pur și simplu! Adică: re-scrierea în sine. *Re-scrierea* ca atare, *care să nu mai țină cont de determinarea nici unui context*, adică acea re-scriere care să însemne, de fapt, o re-în-ființare a operei. Așadar, dincolo de limita provocării antropologice se află... însăși provocarea ontologică! Acea provocare care solicită *nu* doar *o schimbare* a canonului, ci mai curând directa sa *re-în-ființare*: „El [Menard] nu voia să scrie un alt Quijote – ceea ce ar fi [fost] simplu – ci pe *Quijote*. Și-i fără rost să mai adaug aici că niciodată nu a încercat o transcriere mecanică a originalului; nu-și propunea să îl copieze. Admirabila sa ambiție

era să producă niște pagini care să coincidă – cuvînt cu cuvînt și rînd cu rînd – cu cele ale lui Miguel de Cervantes".

Prin urmare, demersul lui Menard nu țintește nici către acel obiectiv care pentru un critic ar fi *re-lectura*, ca produs hermeneutic legitimator al înnoirii tradiției interpretative, și nici către *re-scriere*, care pentru un scriitor ar putea să reprezinte un act de re-funcționalizare și de emancipare a operelor de sub inerția stagnantă a tradiției culturale. Și un obiectiv și celălalt țin, e drept, de mutații de substanță aduse *nivelului antropologic* al culturii, însă opțiunea lui Menard merge către o licitare supra-ordonată, orientată spre mutarea provocării din palierul antropologic în cel ontologic, preferând re-citirii și re-scrierii mult mai radicala *re-în-ființare*.

Dacă marile acte de re-citire sau re-scriere a operelor canonice sunt extrem de rare, determinând ele însele mutații paradigmatice la nivelul sensibilității colective și a imaginarului antropologic (adevărate scandaluri antropologice), e de înțeles de ce o provocare ca aceea a lui Menard nu putea să evite „scandalul ontologic": «„Scopul meu este pur și simplu înspăimântător" îmi scria la 30 septembrie 1934 din Bayonne: „Termenul final al unei demonstrații teologice sau metafizice – lumea exterioară, Dumnezeu, cauzalitate, formele universale – nu-i cu mai puțin anterior și comun decît romanul meu destăinuit. Singura diferență e aceea că în timp ce filosofii își publică etapele intermediare ale muncii lor în volume elegante, eu m-am hotărît să n-o fac." Și-ntr-adevăr, nu există nici o ciornă care să ateste munca acestor ani.»

Așadar, pentru ca substituția celor două opere să fie într-adevăr perfectă și ca provocarea ontologică a *re-în-ființării* unei cărți canonice să se deruleze cu succes, era nevoie de un sacrificiu ritualic, menit a consolida șansele unei *re-înființări optime*, fără rest, rămășiță sau diferență: iar acest sacrificiu cerut era tocmai cel al poieticii. La rândul ei, realizarea premisei ontologice de *re-înființare* a operei devine temeiul solicitării privind necesitatea re-scrierii canonului însuși (dacă nu mai de-a dreptul chiar: a re-în-ființării acestuia). Nu geminarea operelor sau a canonului exprimă vitalitatea reală a culturii, ci capacitatea acestora de a re-întemeia acele valori simbolice care să susțină o ofertă ontologică coerentă, aptă ea însăși să legitimeze necesitatea existenței acestor creații, dizolvate de vertijurile erodante ale imaginarului colectiv.

1.4. Delimitări necesare: tautologia

O altă acuză care ar fi putut susține ideea unei tentative de plagiat, în cazul romanului lui Pierre Menard dedicat lui Don Quijote, ar fi

fost cea a tautologiei scriiturii. Altfel spus: din moment ce textele celor două romane sunt identice, între acestea diferind doar numele autorului, se mai poate susține cumva cu nonșalanță că nu avem de-a face cu un grosolan furt intelectual? Sau poate că cineva, pentru a legitima acest experiment, intenționează să forțeze ideea de identitate a operei literare, considerând cele două texte ca fiind două opere distincte, în baza diferenței doar a numelui autorului de pe copertă, ceea ce, la drept vorbind, reprezintă doar un simplu detaliu para-textual. Iar plasarea acestui nume în afara spațiului cărții, pe copertă, arată că el nu ține de substanța reală a cărții, ci de exterioritatea ei, tot așa cum o cană are toarta în exteriorul incintei dedicate umplerii cu lichid și nu în interiorul acesteia.

Așadar, această identitate a „romanelor" recomandă implicit o tautologie a mesajelor? Cum se văd lucrurile acestea din punctul de vedere al lui Menard? Să reascultăm ce ne spune textul despre intențiile sale: „Niciodată nu a încercat *o transcriere mecanică* a originalului; nu-și propunea să-l *copieze*. Admirabila sa ambiție era să producă niște pagini care *să coincidă* – cuvânt cu cuvânt și rând cu rând – cu cele ale lui Miguel de Cervantes" (s.n. – I.C.). Cum se vedea Menard pe sine însuși, prins în acest proces simili-copistic?: „Pot să premeditez scrierea ei ș*a* cărțiiț, pot s-o scriu, *fără să ajung la o tautologie*". (s.n.– I.C.)

Și totuși, dacă tautologie nu e, atunci ce e? Un răspuns polemic ar putea să replice: dacă tautologie nu e, nimic nu e!, răspunsul fiind perfect congruent cu opțiunea lui Menard, cu diferența că aici tautologia joacă un alt rol decât cel consacrat de teoria tropilor. În accepția respectivă, tautologia reprezintă un „defect", o impardonabilă numire (definire) a unui obiect prin sine însuși. Doar că tautologia, ca atare, poate fi înțeleasă, și deci savurată, și sub un alt aspect: cel al ideii de „suprapunere peste" sau de „integrare" într-un model, considerat exemplar. Principiul „*totalei* identificări cu un autor anume", asumat de Menard reprezintă această opțiune pentru o „tautologie" care nu mai funcționează „tautologic". Această nouă „tautologie" nu se mai comportă ca o copie ce „maschează" originalul, *ci ca o sosie* a acestuia, care – mai mult chiar – se va topi, suprapunându-se peste însuși modelul exemplar pe care „originalul" îl reprezintă. Această „topire" ar putea fi înțeleasă, eventual, ca având chiar conotații armonice ce țin de ideea de „iubire", acea iubire aproape „mistică", care la Pierre Menard face ca cele două entități – „originalul" și „sosia" – să devină „una". De aici și refuzul categoric adresat acelei maniere ce vizează o actualizare a operei, care ar echivala cu degradarea *sosiei* și transformarea sa în *mască*. Menirea autentică a unei sosii nu este, așadar, nici să se substituie

originalului și nici să-l mascheze, ci să i se integreze acestuia, ca singură opțiune care poate cu adevărat să creeze valoare adăugată, în ordine ontologică, în raport cu originalul. Analogia cu tehnica palimpsestului poate fi privită, de aceea, ca fiind extrem de elocventă.

Cum operează, atunci, o astfel de tautologie care nu este tautologie? Principiul este simplu: *non idem est si duo dicunt idem*. Prin intermediul unor enunțuri identice pot fi transmise mesaje extrem de diferite, între altele și pentru motivul arătat anterior: persoana celui care rostește enunțul transferă acestuia din urmă, s-ar zice, ceva din personalitatea sa - imaginea autorului, cea care însoțește pretutindeni textul, determinând în chip subtil așteptările de lectură. Ea, imaginea autorului, este aceea care face diferența.

Nu este, din păcate, locul aici spre a evoca beneficiile analizei pragmatice a discursului în fața unei astfel de ipoteze extreme, propuse de altfel și prin intermediul prozei în discuție. Unele concluzii însă se impun a fi menționate: astfel, una din observațiile fundamentale pentru acest tip de demers arată că semnificația cuvintelor dintr-un text nu pre-există, ci ea decurge din uzul lor în cadrul comunicării ca atare. Acest fapt poate explica de ce două texte identice pot avea același „înțeles", doar dacă și numai dacă prin acest înțeles înțelegem *sensul literal* al textului, adică semnificația rezultată din aglutinarea sensurilor de dicționar ale cuvintelor din textul respectiv. Sub *raportul sensului literar*, însă, textele nu mai sunt identice, pentru că „sensul de dicționar" nu mai poate funcționa ca agent unificator al mesajului în fața unor uzuri diferite. Uzul diferențiat al cuvintelor sau al enunțurilor personalizează textele din punctul de vedere al apartenențelor la un autor sau altul, sau chiar din punctul de vedere al plierii la un orizont de așteptare sau altul, ori chiar în interiorul aceleiași epoci istorice, între diferitele posibilități de apartenență a autorilor, respectiv, cititorilor la o mentalitate sau alta.

Ca atare, literatura începe să nu mai poată fi privită ca un continuum de cuvinte, căci ea, deși are în mod obligatoriu un suport textual, nu poate fi redusă la text. Dintr-un anumit punct de vedere privind lucrurile, literatura devine ceva mai puțin „text" și, prin compensație, ceva mai mult „întrebuințare", adică lectură. Dacă, sub impactul acestei perspective, semantica se vede nevoită să distingă între „sensul de dicționar" și „sensul impus de un uz sau altul", care ar putea fi reverberațiile acestei viziuni la nivelul axiologiei? În mod simetric, în axiologie, se configurează distincția dintre *valoarea imanentă* a unui text literar, care se consideră a fi „încorporată" acestuia, având un caracter anistoric, și *valoarea dobândită* de textul literar respectiv în cadrul interacțiunii

simbolice a actului de lectură. Așadar, în această ultimă variantă, valoarea nu mai pre-există, ci începe să depindă foarte mult de calitatea actului de lectură. Teoriile receptării se alătură aici perspectivei pragmatice, subliniind „valoarea adăugată" pe care lectura este chemată să o confere textului. Valoarea operelor nu mai este înțeleasă în accepția sa imuabilă, ci ea reprezintă un șir de validări diacronice, supuse fluctuațiilor inerente ale „pieții bunurilor simbolice". Citită în acest sens, una din observațiile anterioare: „fragmentarul Quijote al lui Menard este mult mai subtil decât cel al lui Cervantes" merită a fi înțeleasă nu doar ca un teribilism sau ca o excentricitate irepresibilă, ci ca o ipoteză de lectură care, într-un anumit fel, își are propria sa legitimitate.

Impactul acestei ipoteze este deosebit de important, și se revelează cu toată măsura atunci când în discuție vin operele clasice: „capodoperele", adică acele opere care au și fost consacrate de canonul critic. Relația dintre canon și opera susceptibilă de a fi canonizată poate fi înțeleasă, în varianta esteticii „imanentiste", ca o relație ce consacră în eternitate valoarea unui text, tot așa cum *picătura de chihlimbar*, căzută peste o mică vietate, o salvează întru eternitate, conferind durabilitate micii existențe. În cadrul esteticii receptării însă, canonizarea unei opere nu mai este văzută ca o creație încheiată odată pentru totdeauna, ci – asemeni unei *lacrimi*, care poate să cadă peste o pagină, cine știe, efemeră – ea trebuie să apară în fiecare zi: în colțul pleoapei. Nu durabilitatea reică și imutabilă a chihlimbarului, ci fragilitatea irepetabilă și imprevizibilă a lacrimei de fiecare zi, care vine zilnic să confirme valoarea paginii scrise, aceasta este viziunea pe care canonul o poate oferi despre propria ospitalitate, cu care îmbie marile cărți care locuiesc spațiul simbolic al imaginarului colectiv.

1.5. Suferințele paradisiace ale canonului sau când canonul nu funcționează după norme paradisiace

După ce vom fi încercat să distingem între intențiile lui Pierre Menard, așa cum le-am re-construit noi înșine și așa cum puteau fi ele prezumate din perspectiva unor detractori (suspiciunea plagiatului, presupusa tentativă de uzurpare a autorului de drept, prezumata fatalitate a implacabilei tautologii etc.); după ce, am văzut, așadar, cum procedează Menard pentru a se delimita de aprehensiuni de genul: impostură, infamie, excentricitate facilă și caraghioasă, insinuare insidioasă și insolență dusă la paroxism, este cazul să ne întrebăm și: *de ce* a riscat el toate acestea? De unde, nevoia acestui experiment care presupune un efort de delimitare

mult prea laborios și care, din perspectiva vizibilității rezultatelor obținute, nu beneficiază de o recunoaștere tocmai pe măsură, ca efect al unei subtilități ce depășește disponibilitatea de percepție a publicului larg? Nu riscă, oare, tot acest spectacol de idei să devină un suav balet în țara orbilor, adăugându-se, așadar, unui șir prea lung de (potențiale) non-sensuri? Cine mai are nevoie, în ziua de azi, de atâta rafinament pentru a-și închipui presupusa utilitate a re-scrierii unor opere deja existente, ba încă chiar și validate de multă vreme prin includerea lor într-un canon care locuiește demult în toate bibliotecile lumii?

Dacă pentru cititori, cel puțin pentru unii, viața nu mai lasă loc pentru astfel de non-sensuri (care, în treacăt fie-ne permis să adăugăm, sunt eterne), se pare că pentru textele marilor opere, dacă nu chiar și pentru noi înșine, este foarte important ca ele să fie (re)citite (și a re-citi înseamnă aici cel puțin a re-scrie, tentând, evident, actul unei eventuale re-înființări) cu o viziune demnă de ochii unui Pierre Menard.

Despre provocarea construită de Menard, textul lui Borges conține, către final, o observație asupra căreia merită să mai zăbovim o clipă: „Menard (poate că fără voia sa), printr-o tehnică nouă, a îmbogățit arta închistată și rudimentară a lecturii (...)", mod de a spune că jocul lansat de el se constituie ca replică la insatisfacțiile care au generat închistarea „artei rudimentare a lecturii". Poate că n-ar strica să fim puțin atenți la felul în care este prezentată insatisfacția care a dus la reacția respectivă: „Nu există exercițiu intelectual care să nu fie în cele din urmă inutil. O doctrină filosofică este la începutul său o descriere verosimilă a realității: trec anii și rămâne un simplu capitol – dacă nu un paragraf sau un nume – al istoriei filosofiei. În literatură această caducitate finală e mult mai cunoscută".

Trecerea timpului modifică relația pe care cititorul o angajează cu cartea. Mai corect ar fi să spunem, însă, că fenomenul care produce aceste mutații nu este doar simpla trecere a timpului în sine, ci procesul de selecție operată de canon, acompaniază această trecere a timpului. Tocmai această selecție canonică decantată în timp este cea care asigură valorizarea diferențiată a operelor, încât acestea ajung să fie reprezentate în chip esențial în repertoriul mental al cititorilor, printr-un „capitol", un „paragraf" sau doar un „nume", ceea ce le asigură salvarea de la uitarea absolută.

Evoluția diacronică a canonului evidențiază două aspecte care vizează însăși misiunea canonului: selecția operelor și modul de gestionare a resurselor simbolice. Maniera de funcționare a canonului arată că el nu funcționează însă ca un Paradis nici în privința selecției și, paradoxal, nici ulterior, în modul de gestionate a

capitalului simbolic deținut de operele selectate. Dacă această manieră „dezagreabilă" în care operează canonul în cadrul etapei de selecție a operelor are o vizibilitate mai bună din punctul de vedere al publicului larg (în ciuda faptului că rezultatele selecției sunt puse pe seama unei instanțe „impersonale" – „trecerea timpului"), în schimb vizibilitatea modului de gestionare a resurselor simbolice este ceva mai deficitară, și asta ca efect al prezumției că simpla accedere în canon asigură, ca de la sine, un loc rezervat într-un Paradis al comunicării. Lucrurile nu stau chiar așa, pentru că ambientul canonic, care părea să vină cu oferta unei climat ce consacră comunicarea autentică, se dovedește a funcționa, de fapt, doar ca o proteză a unei comunicări ideale; ceea ce promitea a fi un *eden autentic* se dovedește a fi doar un substitut, un *eden muzeificat*: aici toate lucrurile au conturul promisiunilor ideale, dar ceea ce lipsește este exact ...viața, cu pulsul său chiar neregulat și cu imprevizibilitatea unei lecturi ce nu ține cont de rețetele prescrise de canonul interpretării. Canonul vitrinizează, așadar, percepțiile, plasând cărțile într-un spațiu muzeal, în care obiectele, ca și într-o vitrină, pot fi admirate, dar nu pot fi atinse. Intrarea unei opere în canon echivalează, de aceea, cu o ex-comunicare, cu o exilare într-un spațiu unde cea care domnește cu adevărat este convenția edenului de vitrină.

Cu toate acestea, accederea unei opere în spațiul canonului reprezintă o consacrare, care presupune deopotrivă existența unor beneficii și a unor costuri. Prețul canonizării presupune deci pierderea unui reflex antropologic, cel al interacțiunii nemijlocite, și înlocuirea lui cu un altul: cel al admirării necondiționate. Ce reprezenta *Don Quijote*, romanul lui Cervantes, înainte ca retorica muzeală a canonului să și-l însușească? Ce a devenit după? Iată ce ne spune textul: „Quijote – mi-a spus Menard – a fost înainte de toate o carte plăcută; acum este un prilej de urări patriotice, de mândrie gramaticală, de obscene ediții de lux".

Cu alte cuvinte, lectura cărții canonizate a pierdut dimensiunea sa hedonistă, care venea din practicarea unei relații interactive imprevizibile în raport cu oferta cărții și care construia sensul în baza unor protocoale de negociere. Ce a dobândit? O suspectă rigoare admirativă. Doar că această admirație, în loc să se întemeieze pe facultatea mirării, pare a fi fundamentată pe o „dictatură a inerției de cuget", căci lectura canonică riscă să devină o simplă actualizare a unor presupoziții de lectură. Sub presiunea stereotipilor interpretativi consacrați de canon, lectura începe să actualizeze doar ceea ce știe deja sau ceea ce se presupune deja despre opera respectivă („că e o capodoperă", că este „genială", că reprezintă o valoare indiscutabilă etc.) ori poate ceea am aflat că se

vorbește despre lecturile anterioare sau despre autorul respectiv. Or, acest comportament al lecturii riscă să videze de aventură cărțile cele mai palpitante, pentru că interpretarea unei astfel de cărți riscă să devină aidoma lecturii unui roman polițist care și-a denunțat anticipat deznodământul. Când citim cărți despre care știm deja ce vom gândi la finalul lecturii e semn că o eroare teleologică s-a instalat: dacă știm deja cum arată sfârșitul cărții pe care tocmai am deschis-o înseamnă că suntem expuși erorii de a interpreta totul în baza finalului deja cunoscut. Riscul este ca interpretarea operelor consacrate să se deruleze de parcă am asista la un joc al cărui final este trucat, tocmai pentru că pare a fi „aranjat". Or, nimic nu poate fi mai odios pentru un „microbist" care urmărește jocul literaturii, decât să privească un meci având sentimentul că lucrurile se desfășoară ca și când toată lumea ar ști dinainte scorul ce urmează să fie afișat, la final, pe tabela de marcaj.

De unde apare acest sentiment de pre-determinare a lecturii operelor canonice? Cine sau ce anume stimulează emergența acestei super-previzibilități a lecturii operelor clasice? Ne amintim faptul că prestigiul selecției canonice este consolidat, între altele, și datorită suportului conferit de „rumoarea" canonică", de „zvonologia" care colportează sub formă de stereotipi specifici unele dintre argumentele care stau la baza selecției sau a interpretărilor canonice. Or, tocmai această „rumoare canonică" greu controlabilă, ca orice fenomen de comunicare in-formală, se constituie ca o anticameră a lecturii operelor consacrate, căpătând alura unei fatale pre-lecturi. Dacă lectura riscă să devină tot mai mult „admirare" și tot mai puțin „mirare", asta se întâmplă în mare parte datorită fenomenului pre-lecturii, care însoțește ca o umbră evoluția interpretativă a operelor selectate de canon. Pentru o re-echilibrare a dozajelor optime ale lecturii, ar fi de dorit, evident, ca lecturii să i se restituie acea calitate indispensabilă a „mirării", care constituie complementul indispensabil al ad-mirării. Fără consortizarea mirării, arta admirării capodoperelor riscă să devină un encomion hieratic, după cum mirarea neechilibrată de instinctul valorizării critice eșuează într-o lamentabilă absență a discernământului critic.

Experimentul inițiat de Menard vine să propună o modalitate de drenare a acestui sentiment de supra-previzibilitate a interpretării operelor aparținând marilor clasici, care este indus de fenomenul de „rumoare canonică": „Menard (poate că fără voia sa), printr-o tehnică nouă, a îmbogățit arta închistată și rudimentară a lecturii: tehnica anacronismului deliberat și a atribuțiilor greșite. Această tehnică ne obligă în mod insistent să parcurgem *Odiseea* ca și când ar fi posterioară *Eneidei* și cartea *Le jardin du Centaure* de Madame

Henri Buchelier ca și când ar fi fost scrisă de Madame Henri Buchelier. Această tehnică umple cu aventură cărțile cele mai liniștite. A-i atribui lui Louis Ferdinand Céline sau lui James Joyce *Imitación de Cristo* nu reprezintă o suficientă renovație a acestor suave avize spirituale?"

„Tehnica anacronismului deliberat și a atribuțiilor greșite" vine parcă spre a ne reaminti că dacă facultatea mirării a putut să pară că a fost excomunicată din exercițiul lecturii, lăsând ad-mirarea să facă singură oficiile de gazdă în saloanele canonului literar, era cazul ca ea să se întoarcă, reamintindu-le tuturor că cele două instanțe vor fi fost cândva siameze, chiar dacă uneori s-a întâmplat să se uite acest fapt. Consacrarea canonică a unor astfel de cărți este însoțită, din păcate, de două efecte care bruiază o comunicare autentică: creșterea neliniștitoare a previzibilității lecturii ca o consecință a blocării ilimitării simbolice („cărțile se golesc de aventură") și o hipertrofiere a retoricii encomionului, în defavoarea înțelegerii, care închide etanș bucla hermeneutică și instituie tabu-ul („Quijote... acum este un prilej de urări patriotice, de mândrie gramaticală, de obscene ediții de lux"). Care este consecința acestui bruiaj canonic, ne-o spune același text: „Gloria este o neînțelegere, și poate cea mai rea".

Cu această perspectivă, acum putem înțelege mai bine de unde venea infinita „scrupulozitate", demnă de un gangster de super-elită, pe care Pierre Menard o punea în slujba „repetării unei cărți pre-existente": ea nu ținea de planificarea, așa cum eronat presupuneam în deschiderea acestei prezentări, unei „spargeri", ci de programarea unei „evadări". Geniul său de gangster nu era orientat, așa cum credeam, spre accederea într-un spațiu interzis, ci spre evadarea dintr-un spațiu în care cel puțin unele lucruri păreau a fi interzise: hedonismul lecturii, mirarea critică, aventura interpretării și negocierea valorii. Paradisul canonului nu pare a fi chiar un paradis, sau cel puțin nu unul ordonat după însuși canonul paradisiac. Potrivit opțiunii lui Pierre Menard, acest paradis pierdut, care este canonul literar, nu trebuie să fie obiectul unei *re-citiri*, nici al unei *re-scrieri*, ci se așteaptă să fie pur și simplu *re-în-ființat*. Și pentru că nici re-lectura și nici re-scrierea nu pare că i-ar mai putea conferi chipul și asemănarea inițială, paradisul nu-și mai poate aștepta decât *re-în-ființarea*.

1.6. Trei motive pentru care un studiu al receptării lui Eminescu ar putea începe cu relatări despre Don Quijote

După ce am încercat să prezumăm motivele pentru care Pierre Menard a recurs la o atât de fastidioasă stratagemă, trebuie să ne

întrebăm de ce a ales autorul studiului de față să înceapă un studiu dedicat analizei receptării lui Eminescu cu niște relatări referitoare la *Don Quijote*. Era nevoie de o „diversiune retorică"? De ce nu a început de-a dreptul cu tema aleasă și a optat să o disimuleze uzând de tot felul de trimiteri bibliografice?

Pentru astfel de interogații ar putea fi propuse trei răspunsuri. Un prim răspuns, uzând de un oarecare aer metodologic, ar considera formula acestui început drept o manieră de angajare a unui demers de tip simili-heraldic. Aceasta ar presupune, între altele, și un exercițiu de „etalare" sau de „recuperare" (ceea ce, uneori, ar putea echivala cu o „re-inventare") a unei identități de referință, respectiv ramura cea mai veche sau cea mai nobilă a genealogiei, care este pusă în „abisul" scutului, în punctul de originare al istoriei care este prezentată. Opțiunea pentru rezervarea incipit-ului unei povești privind re-scrierea lui *Don Quijote* ar putea fi privită, așadar, ca un „tabiet narativ", menit a vorbi despre situația receptării operei lui Eminescu.

O a doua motivație ar constitui-o faptul că prezentarea prin intermediul unui „studiu de caz" (lectura romanului *Don Quijote*) a sfidărilor pe care lectura operelor canonice le comportă devine, astfel, un mod de a prezenta o situație care nu singularizează lectura operei eminesciene. Dimpotrivă, această prezentare plasează lectura operei eminesciene într-o anumită companie paradigmatică, în cadrul căreia astfel de „cazuri" se multiplică, evidențiind o serie de provocări comune care caracterizează întreaga categorie a textelor clasice. Prezentarea implicațiilor presupuse de lectura unei opere canonice, cum este cea a lui Miguel de Cervantes, reprezintă, de aceea, un fenomen generic, care poate fi extrem de sugestiv și pentru încercarea de înnoire a tradiției interpretative a operei eminesciene. Vorbind despre *Don Quijote* și „bruiajul canonic" sau despre tentativele de deblocare a ilimitării simbolice, nu am avut deloc sentimentul unei infidelități față de tema propusă, cea a receptării lui Eminescu, ba chiar dimpotrivă: ni s-a părut chiar că se stimulează apariția unui sentiment de solidaritate a valorilor fundamentale în fața provocărilor canonicității, care conțin deopotrivă elemente inhibitoare, dar stimulatoare pentru activitatea analitică. Opera lui Cervantes și cea a lui Eminescu împărtășesc, de bună seamă, atât ispitele, cât și sfidările pe care tradiția canonică a interpretărilor le rezervă operelor intrate într-un circuit canonic. Această ambivalență a climatului canonic, la rândul său, nu este o invitație la o lamentație, pe de o parte și la adulație, pe de cealaltă parte. Ambivalența ispitelor și sfidărilor canonice explică de ce canonul dăinuiește: pentru că el reprezintă un climat

construit pe un echilibru subtil între tensiuni și relaxări, inerție și schimbare. O abordare comprehensivă a ambivalențelor regimului canonic este, credem, ceva mai ofertantă decât simpla dispunere a opțiunilor critice într-un regim contrastiv, care riscă să stimuleze fenomene segregaționiste ce duc la izolarea și excomunicarea atât a iconodulilor, cât și a iconoclaștilor. Este motivul pentru care abordarea propusă se dorește a fi mai curând una inclusivă și categorială, în cadrul căreia echilibrul tensiunilor poate fi unul dinamic și care ar putea beneficia inclusiv de pe urma asumării unor componente benigne, ce pot fi resorbite în virtutea unei abordări homeopatice.

Dacă al doilea argument evidențiază tocmai existența unei categorii de provocări comune cărora operele canonice au a le găsi răspunsurile cele mai adecvate, evocând atât solidaritatea ontologică a constelațiilor canonice, cât și necesitatea unei abordări comprehensive a ambivalențelor ce structurează echilibrele climatului canonic, al treilea argument vine să vorbească despre „diferențe", uzând de aceeași platformă a unei abordări inclusive, care a fost sugerată anterior. Astfel, „diferențele" structurante pe care analiza fenomenului receptării, inevitabil, ajunge să le evidențieze, sunt cele care duc la configurarea unei imagini asupra „sinelui" și, respectiv, asupra „celorlalți", de unde și derivă două paradigme: o paradigmă a „sineității" și o alta a „alterității". Abordarea pe care ne propunem să o construim se bazează pe o dispunere a „sineității" și a „alterității" într-un același plan, pentru a permite, prin interacțiunile prilejuite, construirea unui dozaj funcțional între imaginea de sine și imaginea despre celălalt. Astfel, echilibrul relației dintre două paradigme trebuie să permită o potențare reciprocă a construcțiilor identitare, evitând eventuale distorsiuni ce pot surveni ca urmare a absenței unuia din termeni sau a practicării unui dozaj inadecvat între ponderea celor două paradigme, care ar putea evolua (riscul este sesizat) în chip solitar. De aceea, construirea unui discurs dedicat sineității obligă, implicit, la o definire a alterității, între cele două imagini existând un echilibru de cuplu, în care chiar și o absență devine evocatoare. Pentru că o astfel de abordare trebuie să țină cont și de „sensibilitățile culturale" implicate, devine de înțeles de ce, despre lucrurile pe care le iubești, uneori poate părea emfatic, dacă nu chiar „indecent", să vorbești în public, utilizând o adresare la persoana a doua. Transpunând lucrurile ca și când ar fi fost vorba despre o persoană a treia, ni s-a părut a fi o manieră retorică suficient de decentă, permițând a vorbi ca și când – desigur, doar aparent – lucrurile iubite nu ar fi fost prezente de față. Este de înțeles de ce actul critic, fiind aparținător unui mai

amplu „discurs amoros", poate recurge la astfel de declarații... indirecte. Sigur că, uneori, poate fi mai ușor să citești premisele construirii propriului *sine* cultural în raport cu poziționarea unei *alterități* față de o provocare comună, cum este în acest caz tema selecției operelor canonice și a posibilităților de validare a interpretărilor din zona canonică. Tot astfel, prezentarea implicațiilor presupuse de lectura unei opere canonice, cum este cea a lui Miguel de Cervantes, care reprezintă un fenomen generic, poate fi sugestivă și pentru înțelegerea încercărilor de înnoire a tradiției interpretative a operei eminesciene. Am recurs, așadar, la o deschidere a problematicii receptării prin intermediul istorisirii despre *Don Quijote*, și în speranța că povestea creează vizibilitate acolo unde sensibilitățile culturale riscă, poate, uneori, să genereze opacitate. Am considerat, prin urmare, că un exercițiu de oglindire a sineității în alteritate poate să inducă relaxarea necesară pentru o dorită refrișare a apetitului analitic.

1.7. În loc de încheiere: bun venit!

Punctul acesta este mai scurt decât cele precedente ale capitolului de față, pentru simplul motiv că el nu are de evocat decât invitația pe care orice „rețetă" (de lectură) ne-o comunică la încheierea sa, în credința că până și gusturile (chiar dacă sunt presupuse a se afla sub embargoul dezbaterii) se pot, totuși, împărtăși. Așadar: „Bon appétit!"

BCU IASI/CENTRA

DECUPAREA OBIECTULUI

2.1. Construcția instituțională și imaginea de sine a eminescologiei

Am discutat anterior despre „oglindirea" în *celălalt* ca premisă a construirii și poziționării *sinelui* într-o relație armonică atât cu climatul cultural, cât și cu propriul sine. Vine acum rândul să nuanțăm cea de-a doua relație angajată, cea a eu-lui cultural cu propriul sine. Modul de existență al unei identități poate fi consolidat în măsura în care relațiile angajate deopotrivă cu *ceilalți*, dar și cu sinele propriu furnizează un câmp de interacțiuni armonioase, care – la rândul lor – produc legitimitate. După ce am sugerat una din modalitățile de construcție a legitimității, prin relaționarea cu *celălalt*, putem acum să examinăm cealaltă sursă de legitimitate: relația cu propriul sine. Ambele relații angajate pot fi percepute totodată și ca „acte de oglindire", pe de-o parte în *celălalt* și pe de cealaltă parte în *propria conștiință*.

Cu aceasta, intrăm într-o zonă a meta-discursurilor, a acelor discursuri care își întorc privirea dinspre *ceilalți* spre propria existență, permițând apariția reflecției asupra propriei condiții. Discursul ia, astfel, act de propria sa existență și începe să își asume această identitate, analizând-o și raportându-se la ea ca atare, învățând, practic, să locuiască laolaltă cu propria sa imagine despre sine. Această conștiință de sine pare a ocupa în construcția eului aceeași poziție recesivă pe care „camera de aer" o are în arhitectura oului, integrându-i-se și conferindu-i o anumită stabilitate a structurii de care nu mai poate fi disociată.

Psihanaliza a studiat capacitatea de autoreflecție a ființei umane, atribuindu-i un reflex narcisiac, a cărui instalare poate fi aproximată în jurul vârstei de șase-optsprezece luni, fiind definită sub conceptul denumit „stadiul oglinzii".

În cadrul discursului literar, formele auto-reflectării variază de la forme de reduplicare internă (care uzează de procedeul numit „mise en abîme" și care evocă modelul construcției heraldice – vezi descrierea scutului în *Odiseea* și în *Eneida*), la forme de construcție narativă simetrică (în *Tristan și Isolda*, Tristan mimează nebunia, recitând povestea lui Tristan nebunul) sau la forme de discurs paralel și

autonom (exemplu, romanul lui A. Gide *Falsificatorii de bani* și *Jurnalul falsificatorilor de bani*). În discursul teatral apare construcția „teatrului din teatru" (exemplu Shakespeare, *Hamlet*), în artele plastice există o bogată aplicație a procedeului (exemplu El Greco, *Luca Evanghelistul pictând fecioara Maria* sau *Meninele* lui Velásquez).

Între entitățile care pot fi oglindite de text se prenumeră: textul ca atare (și atunci avem un meta-roman), autorul însuși (și avem o reflectare a procesului creației) sau chiar cititorul (care devine el însuși erou de roman). Sigur că formele de manifestare ale auto-reflexivității discursului sunt mult mai bogate decât ceea ce se putea sugera prin intermediul unui brief-ing cum este cel de față. Dar pentru că nu aveam cum să ne propunem, în condițiile prezentului capitol, asumarea unei prezentări detaliate a morfologiei fenomenului auto-reflectării, revenim la tema studiului, care ne permite să observăm că angajarea unei reconstituiri a procesului receptării unui autor se înscrie în aceeași arie a fenomenelor ce mizează pe auto-reflexivitatea unui domeniu de cercetare. Fie că domeniile de aplicație ale unor astfel de procese sunt literatura sau artele plastice (după cum am văzut în exemplele anterioare) sau lingvistica (unde se vorbește de auto-referențialitatea limbajului) ori stilistica (unde apare ideea limbajului reflexiv, ca noțiune integrată studiului stilistic) sau poate psihanaliza (care studiază aspecte ce țin de „narcisism"), apariția fenomenului apare corelată cu necesitatea atingerii unui anumit grad de dezvoltare a sistemelor respective. Astfel, atât filogenetic, cât și ontogenetic, apariția capacității de reflectare a propriului sine presupune existența unui grad obligatoriu de maturare a sistemului respectiv, apariția capacității de autoreferire părând a fi „condiționată" de atingerea unui anumit grad de complexitate.

Din acest punct de vedere, se poate aprecia că dezvoltarea eminescologiei, ca știință a studiului operei eminesciene, având, așadar, o posteritate critică de mai bine de un veac, a atins deja un prag de dezvoltare care justifică întru totul un astfel de recurs la propria istorie.

O abordare de acest gen se poate construi pornind de la două surse de legitimitate, pe baza recuperării și ordonării diversității tipologice a formelor de receptare pe care istoria acestui ultim secol de posteritate eminesciană a produs-o. O primă legitimitate se revendică de la necesitatea realizării unei istorii a eminescologiei, care să releve conștiința de sine a acestui domeniu de cercetare. Acest fapt ar presupune structurarea și etalarea unei identități coerente a integralității discursului eminescologic, obiectivul respectiv reclamând angajarea unui examen de auto-organizare și

auto-structurare a propriei identități. Ca mod de lucru, tipul de demers angajat presupune, pe de o parte, o manieră recuperatorie, datorită necesității de valorificare a formelor presupuse de receptarea eminesciană, iar, pe de altă parte, o manieră valorizatoare, dată de necesitatea ordonării diverselor tradiții interpretative concurente (care au fost fie impuse, fie rejectate de canonul interpretativ), evidențiate în cadrul practicii curente a exercițiului de reflecție pe marginea textului eminescian.

Miza legitimității interne presupune, așadar, auto-structurarea propriei identități, implicând crearea unei *hărți* unificate a identității respective, recte a peisajului receptării eminesciene, care urmează să beneficieze de integrarea nu numai a discursurilor receptării critice (unele conservate de canonul interpretativ, altele neselectate sau, pur și simplu, rejectate), dar și a receptării nespecifice (discursuri ale receptării extra-literare) sau chiar a discursurilor de acompaniament, care întrețin „rumoarea publică" (discursul știrilor de presă).

Lansarea ofertei de frecventare publică a acestui teritoriu cultural, astfel recondiționat și adus în actualitate cu integralitatea formelor sale de manifestare, are la bază, de asemenea, ideea ofertei complementare a unui *ghid de lectură a hărții*. Acesta reprezintă nu altceva decât un scenariu de inițiere în citirea unui peisaj cultural care conservă, nu o dată, aspecte perplexante pentru sensibilitatea cititorului de azi, demne de orice istorie care începe să își poată conștientiza, anticipând în mod imaginar, imaginea integrală a corporalității sale, așa cum tinde să se structureze ea astăzi.

Așadar, dacă prima sursă de legitimitate a exercițiului de autoreflexivitate este dată de necesitatea structurării *imaginii de sine* a eminescologiei înțeleasă ca un câmp de cercetare care a atins un anume grad de complexitate și ca o disciplină care începe să-și imagineze contururile propriei sale integralități, în calitate de *istorie a receptării unei opere exemplare*, cel de-al doilea izvor de legitimitate este conferit de dimensiunea eminescologiei care operează ca *istorie a receptării unei* opere exemplare. Dacă în primul caz era vorba de necesitatea structurării *imaginii de sine* a eminescologiei astfel încât să se permită furnizarea unei *hărți identitare* care să-l ferească pe cititor de „rătăciri", în cea de-a doua situație avem de-a face cu responsabilitatea pe care eminescologia ar putea-o avea în *gestionarea imaginii celuilalt*, în acest caz a *imaginii unei* opere exemplare. Într-o astfel de situație, autorul unei astfel de opere nu mai este perceput ca un autor egal celorlalți autori: el este mult mai mult decât atât – este *un simbol identitar*, în funcție de care se structurează însuși imaginarul cultural și chiar imaginarul unei comunități. Astfel spus, în ipostaza de *istorie a receptării unei* opere

exemplare, acțiunile eminescologiei – înțeleasă de data aceasta ca o infra-comunitate interpretativă specializată – dau reflexe atât în *imaginea de sine* pe care comunitatea și-o structurează despre sinele colectiv ce o personalizează în raport cu alte comunități, cât și în *imaginea de sine* pe care indivizii aparținători ai acelei comunități și-o construiesc în inter-relația dintre sinele personal și sineitatea comunității, ca alteritate semnificativă.

Astfel, în timp ce *imaginea de sine* a eminescologiei ca istorie a receptării *unei opere exemplare* ducea la o apropriere a unor anumite *teritorii* ale receptării care nu erau percepute anterior ca fiind ale propriei corporalități, imaginea de sine a celui responsabilizat cu *gestionarea receptării* (i.e. a gestionării imaginii) *unei* opere exemplare duce la aproprierea unor *semnificații* care nu-i erau anterior acestuia conferite. În virtutea primei imagini de sine, cea a unei discipline responsabile de ordonarea istoriei unei receptări, eminescologia se instaurează în identitatea sa particulară, pe când prin cea de-a doua imagine de sine, cea de gestionar al unei imagini exemplare, îi este conferită eminescologiei o poziție strategică în cadrul sistemului de ordonare a imaginarului colectiv și, implicit, o șansă în plus de a contribui la structurarea acestuia.

Între cele două imagini de sine pe care istoria receptării lui Eminescu le poate actualiza, și care, în practica curentă, pot infera în chip aleator, există totuși o diferență de rang. Prima se plasează la *nivelul imaginarului*, în cadrul căruia imaginea de sine a eminescologiei capătă virtuți formatoare: ea încearcă să își formeze o identitate plină și coerentă pe care ajunge a o reprezenta; pe când cea de-a doua imagine a sinelui eminescologiei selectează *nivelul simbolic*, în cadrul căruia raportarea se face nu la propriul sine și propriul sistem de valori, ci la un sine comunitar și valorile sale. Aici nimic din ceea ce este nu mai este doar ceea ce este, devenind mult mai mult decât ceea ce va fi fost până aici: devine un *simbol*, plasat, la rândul său, într-o rețea de simboluri, care ajunge să structureze identitatea simbolică a unei comunități. Într-un caz, eminescologia dobândea *teritorii* noi pe care nu și le imaginase până atunci ca fiind ale sale și asupra cărora identitatea sa începe acum să-și exercite acțiunea unificatoare; în celălalt caz, eminescologia dobândește semnificații simbolice sporite, pe care nu și le reprezenta ca fiind ale sale, asupra cărora identitatea sa începe acum să-și exercite expansiunea unificatoare, căci ea devine – cel puțin în planul imaginii de sine, fie aceasta uneori asumată sau doar atribuită – nu doar un locuitor ca ceilalți locuitori ai Panteonului, ci templier la templul central.

Între imaginea de „latifundiar" căruia i-au fost retrocedate zone semnificative din arealul receptării eminesciene, pe care nu și le-ar

fi imaginat ca aparținându-i, și imaginea de „templier", eminescologia nu poate opta: întâi, pentru că între cele două există o diferență de rang, iar oferta lor este, așa-zicând, „la pachet", apoi pentru că aceste „imagini de sine" nu îi aparțin – în sensul că nu sunt generate din propriul sine – ci îi sunt în egală măsură și construite, așadar, proiectate dinspre un punct de vedere al alterității.

Ce rămâne de făcut? Pentru că istoria (receptării) nu poate fi dată înapoi, eminescologiei nu îi rămâne decât soluția unei performări optime pe amplasamentul actual al domeniului: așa cum se profilează rolul ei, la chiar un veac de la expandarea granițelor integralității operei eminesciene, prin intrarea manuscriselor eminesciene în circuitul public, eminescologia nu mai poate face abstracție de faptul că este obligată să gestioneze nu doar integralitatea unei opere, dar și integralitatea propriei istorii a receptării operei eminesciene. Așadar, alături de imaginea despre Eminescu, pe care eminescologia o gestionează și față de care publicul așteaptă o refrișare a acestei reprezentări în temeiul invocatei integralități dobândite de opera eminesciană, domeniul respectiv de cercetare se confruntă și cu responsabilitatea oferirii unei noi imagini a istoriei eminescologiei, drept consecință a asumării tradițiilor interpretative în integralitatea formelor de manifestare. Întorcându-se spre sine însăși, privindu-se și înțelegându-și integralitatea istoriei personale, eminescologia va putea, eventual, să-și construiască o nouă imagine de sine, care să o reprezinte, autentificând-o, în ochii cititorilor de la un nou început de veac.

Una dintre mizele unui stadiu dedicat receptării lui Eminescu ar putea consta, de aceea, tocmai în utilizarea oportunității ce ține de realizarea unei posibile, dacă nu chiar necesare, schimbări de paradigmă privind imaginea de sine a eminescologiei însăși, ca premisă a emergenței unui nou mod de asumare a propriei identități și a re-lansării unei relaționări inter-active, cu „celălalt" partener al jocului literar: opera eminesciană.

2.2. Emanciparea cititorului și conceptul de literatură ca parteneriat în act

Reluăm întrebarea lansată la începutul capitolului pentru a încerca să observăm dacă pot exista și alte motivații dincolo de aceea menționată anterior. Așadar: pentru ce motive un studiu dedicat fenomenului receptării lui Eminescu ar putea fi important, sau poate chiar necesar, pentru cititorul de astăzi? În paginile anterioare, am încercat să justificăm, în fața cititorului contemporan, utilitatea unui demers de acest gen prin faptul că un astfel de studiu ar fi de natură

să îi ofere o viziune instituțională asupra domeniului eminescologic. Perspectiva aceasta ar oferi, pe de o parte, oportunitatea organizării materialului documentar și, implicit, a unei vizibilități sporite, conferite memoriei instituționale a respectivei discipline de cercetare, iar pe de altă parte, prin asumarea întregii corporalități a fenomenului receptării eminesciene, s-ar crea premisele necesare formării unei identități consolidate a eminescologiei, ca efect al cristalizării unei imagini noi asupra propriului domeniu de cercetare. Evident, aceste argumente sunt de natură a sluji mai curând pentru a sublinia necesitatea unei abordări coerente asupra instituției eminescologiei, care ar beneficia, în regim simultan, de o viziune globală asupra propriului domeniu și de o acuratețe a detaliului. La ce i-ar putea sluji însă în chip personal cititorului această ofertă identitară al cărei beneficiar direct pare a fi, mai curând, eminescologia însăși? Cu ce anume s-ar îmbunătăți viața cititorului (chiar și a celui obișnuit, nespecializat) prin apariția unor beneficii care se contorizează, de fapt, în contul altei instituții, recte a eminescologiei?

Prezumând că una din mizele esențiale ale cititorului obișnuit ar putea fi aceea determinată de interesul pentru posibila apariție (și validare) a unor interpretări noi referitoare la opera eminesciană, merită observat că beneficiile instituționalizării memoriei eminescologiei generează efecte imediate asupra vizibilității a cel puțin unuia dintre criteriile ce pot opera decisiv în validarea noilor interpretări: cel al gradului de armonizare a unei noi interpretări cu „tradiția interpretativă".[2] Or, gestionarea diferitelor modele de lectură și a genealogiilor pe care acestea le compun nu pot fi ușor urmărite în condițiile unui stil opac de administrare curentă a memoriei „tradiției interpretative", încât „decizia" de validare/invalidare a interpretărilor, ce este așteptată să parvină dinspre instituția (specializată) de arbitraj, pare a fi extrasă dintr-o adevărată „cutie neagră", găsită, prin cine știe ce minune, la locul accidentului, după ce „coliziunea" nu va mai fi fost cu putință să fie evitată. Altfel spus, modul de validare a unei interpretări noi, prin recursul la criteriul consonanței cu memorialul interpretativ al operei respective, având o vizibilitate ce pare a fi rezervată mai curând experților, așadar in-side-rilor, pentru publicul larg riscă să pară a fi un ritual ezoteric. Eventuala realizare a unei istorii a receptării lui Eminescu ar permite temperarea unei percepții care riscă să transforme inexistența unor instrumente instituționale de vizibilizare a memoriei culturale într-o pricină de ezoterism cultural.

Dacă ar fi să traducem în stereotipi proprii *acquis*-ului european beneficiile pe care un studiu rezervat receptării unei opere exemplare le aduce cititorului obișnuit, am spune că o astfel de lucrare

ar reprezenta o investiție în „construcția instituțională" a eminescologiei și în creșterea capacității de a oferi servicii publice diversificate și de calitate, răspunzând cu profesionalism și promptitudine solicitărilor venite din partea cititorilor. Astfel, una dintre instituțiile culturale „strategice" ale imaginarului nostru cultural ar putea fi dotată cu o ofertă culturală ce ar permite intensificarea interacțiunilor cititorilor cu patrimoniul cultural, pe baza reducerii componentei pasive a memorialului instituțional. Ca atare, raza de acțiune a subconștientului cultural intră în restrângere, fiind aduse în zona accesului rațional tot mai multe structuri de evenimente ale receptării eminesciene, care erau pasivizate până acum prin depozitarea acestora în fondul gestant al subconștientului colectiv. Este de așteptat ca serviciul de vizibilizare a memorialului receptării eminesciene să ofere fondului documentar respectiv un plus de atractivitate, prin lejeritatea formei de frecventare a unui fond imens de referință, a cărei simplă problemă de accesibilitate constituia un factor de inhibiție deosebit. O istorie a receptării eminesciene, dublată de o bază de date a documentelor de referință, ar echivala cu o reducere semnificativă a disconfortului analitic care îl întâmpina pe cititorul ce se apropia de domeniul studiilor eminesciene având o imagine „voalată" asupra ideii de tradiție interpretativă. Ar fi, de asemenea, de anticipat o reacție pozitivă din partea cititorului la ideea facilitării unor reflexe de relaționare lejeră cu memorialul receptării unei opere esențiale a culturii române. În acest mod, s-ar contribui la evitarea privării publicului larg de dezbaterile culturale rezervate figurilor esențiale ale literaturii române, acelea care fixează identitatea unei culturi.

* * *

Acum, după ce am încercat să perspectivăm din unghiul cititorului avantajele consolidării memoriei eminescologice, prezentându-le ca fiind drept beneficii orientate spre satisfacerea mai lejeră a exigențelor consumatorilor de cultură, este cazul să îi oferim cititorului și un motiv personal care ar fi de natură să argumenteze necesitatea unei panoramări a receptării unei opere esențiale în ordinea literaturii române: *într-o astfel de istorie a receptării se vorbește, în chip fundamental, despre el, despre cititor.*

Studiile dedicate receptării, care au cunoscut o dezvoltare deosebită în anii '70, au adus un nou personaj în prim-planul preocupărilor de teorie și istorie literară: cititorul. Dincolo însă de acordarea unui nou statut instituției cititorului, se poate observa că o legitimitate sporită a acestuia nu putea fi conferită decât printr-o integrare a

noului rol atribuit lectorului în cadrul unei platforme integrate ce avea drept miză generarea unui concept ameliorat de literatură.

Dacă expansiunii teoriilor receptării i se datorează aducerea pe scena literaturii a cititorului, această surprinzătoare opțiune survenind în contextul unei reformulări spectaculoase a agendei teoriei literaturii, ceea ce va consolida poziția cititorului ca o figură indispensabilă a jocului literar va fi însăși re-definirea conceptului de literatură. Chiar dacă *beneficiarul principal* al acestei re-definiri este cititorul, nu putem să nu recunoaștem faptul că mutația cea mai interesantă avea să se producă la nivelul imaginării și desenării sistemului literar, care făcea necesar recursul la o nouă abordare a conceptului de literatură. Acestei re-considerări a ideii de literatură cititorul îi datorează atât vizibilitatea și valorizarea superioară a *rolurilor* pe care el începe să le asume cu elegantă dezinvoltură, cât și noul *statut* care îi este conferit.

Dacă, prin urmare, realizarea unei panorame a receptării operei unui scriitor transformă cititorul și lectura în vedetele unui astfel de demers, am putea să ne întrebăm care sunt argumentele pentru care o astfel de abordare ar putea fi definită ca o urgență culturală, astfel încât analiza receptării eminesciene să fi fost percepută ca o lacună de neiertat în încercarea de cuprindere globală a problematicii eminesciene.

Care este *viziunea* nouă pe care o putea procura o astfel de abordare, fără de care exegeza operei eminesciene ar fi suferit un prejudiciu de neiertat ? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să plasăm conceptul de literatură în capul de unghi al viziunii care se deschide asupra peisajului literar pe care încearcă să îl cuprindă. Astfel, se observă că unul dintre argumentele care au jucat un rol esențial în „profesionalizarea" modului de abordare a literaturii l-a constituit ideea autonomiei (estetice) a operei de artă. Pentru orice admirator al peisajului literar, ipoteza acestei autonomii a literaturii (citește: „a textului literar") se construia, oarecum ca un gest reflex, *în raport, desigur, cu autorul*: mod de a spune că maniera de asumare a judecății de valoare a unui text literar nu trebuie să țină cont de nici un fel de inferență, iar cea mai riscantă dintre acestea era presupusă a fi cea a autorului. Când cineva asuma în numele criticii: „vom critica opera și nu autorul", nu făcea altceva decât să încerce obținerea unui pact al unei non-interacțiuni cu cititorul, care ar fi consfințit dorita autonomie a esteticului.

Este foarte probabil că, într-o ecuație a sensibilităților culturale pe care istoria mentalităților ar putea-o explora cu foarte multă aplicație, „agresorul" potențial al autonomiei esteticului să fi fost perceput a fi autorul. Cu alte cuvinte, dintre vecinătățile pe care

textul le împarte cu ceilalți actori ai jocului literar, cea care era valorizată ca deținând un potențial de risc (accentuat) în cadrul unui scenariu privind o eventuală agresiune (ce ar fi putut anula autonomia operei) era tocmai vecinătatea cu autorul. Probabil de la această valorizare a factorilor de risc i s-a și tras exilarea autorului. Această ecuație fiind formată în cadrele mentale ale secolului al XIX-lea, un secol eminamente pozitivist, autorul era privit, în chip firesc, ca fiind „originea" (citește „cauză") a operei de artă, tot așa cum cauza primă a operei stătea, de fapt, în „mediu", în raport cu care autorul nu era decât un intermediar, poate nu inocent, dar cu siguranță un intermediar. Faptul acesta, la care se mai putea adăuga și atitudinea posesivă cultivată de autor în raport cu opera (și, poate, chiar cu semnificațiile sale) putea genera acea metaforă a „cordonului ombilical" care lega textul de autor.

Dobândirea autonomiei estetice a operei impunea, în chip previzibil, tăierea neîntârziată a acestui cordon ombilical. Și lucrurile așa s-au și întâmplat. Autorul a fost trimis la plimbare, până când s-a constatat că „suprimarea" figurii autorului nu îmbogățește de la sine literatura și că reflexul așteptărilor în privința unui autor este mai puternic chiar și decât absența unui autor exilat. După ce divorțul a fost pronunțat și autorul a fost dat pe ușă afară, fără a înceta vreo clipă să își teamă „autonomia", textul a acceptat, ca semn de supremă toleranță, în cele din urmă, întoarcerea autorului.[3] Cu acest ultim gest, paradigma întoarcerii „fiului risipitor" își actualiza încă o dată pattern-ul. Suspiciunea, însă, față de acest vecin al textului, care deținea în continuare un potențial turbulent de la care oricând te puteai aștepta să ți se tragă anularea autonomiei, nu a fost risipită, parcă, niciodată. Când mai amorțită, când vigilentă de-a dreptul, suspiciunea că autorul ar putea să se trezească, într-o bună zi, cu nu știu ce nostalgii și să nu mai dorească să respecte pactul autonomiei, este continuu prezentă în imageria conceptuală a literaturii.

Poate că lucrurile stau chiar așa... sau poate că nu... Poate că imaginea autorului ca potențial „agresor", „agent" de destabilizare a autonomiei operei a focalizat atenția în chip descumpănitor. Această imagine adăugându-se stereotipului privind spaima în fața vecinului care nu respectă vecinătățile, ca și reflexul tabietului îndelung exersat al responsabilizării megieșului cu nostalgii paternaliste, au fost de natură să ne-abată atenția de la alte surse de destabilizare a autonomiei esteticului care reproduceau același risc, însă printr-o poziționare ferită de astfel de suspiciuni inflamate.

Dacă autonomia estetică a textului, prin tradiție, a fost temătoare față de posibilitatea intruziunii autorului, cealaltă vecinătate – a

cititorului – a fost, pare-se, ferită multă vreme de suspiciuni. Asta, poate, și pentru că, tradițional, cititorul a fost considerat un „bun vecin". Se prea poate însă ca imaginea de „vecin bun" va fi fost consacrată și pentru motivul că, în mod tot tradițional, la „granița" cu acesta nu au prea fost „conflicte", absență care s-ar putea justifica printr-o deja folclorizată lipsă a „combativității" intelectuale a acestuia. Nu este plină, oare, tradiția discursurilor naratoriale de stereotipul lamento-ului privind incapacitatea cititorului de a ține pasul cu discursul narativ? Nu, oare, de aici veneau și ireprimabilele tentații „didascalice" (pedagogice) ale discursului narativ? „Cititorul nostru va fi observat, desigur, că ..." sau „neîndoielnic, cititorul își amintește că...", ș.a.m.d. sunt stereotipi narativi care confirmau condiția inferioară a competenței lectorale. Or, toate aceste mefiențe în legătură cu abilitățile de lectură ale cititorului nu vor fi contribuit la consacrarea imaginii unei vecinătăți „neriscante" cu vecinul nostru lectorul? Reproșabilele sale disabilități, altfel spus, lipsa unui profesionalism pare mai curând a califica vecinătatea lectorală pentru pripășirea imaginii „bunului megieș", care – nu-i așa? – nu reprezintă un risc pentru mult temuta autonomie estetică?

Poate că profesionalizarea târzie a lecturii publicului larg a încurajat, ca circumstanță favorizantă, această percepție îngăduitoare a autonomiei în raport cu cititorul, care era valorizată contrastiv față de mult mai temătoarea relație cu autorul, a cărui profesionalizare va fi devansat, în termeni instituționali, profesionalizarea lecturii.

Textul însuși pare a fi captivul unei iluzii de autonomie textuală care pulsează între o vecinătate cu un potențial etern litigios, cea cu autorul, și o vecinătate inevitabilă, cea cu cititorul. Între cele două vecinătăți, șade captivă însăși autonomia operei. La adăpostul acestei pozitionări non-ostile, emanciparea cititorului putea să găsească o conjunctură favorabilă care să slujească consolidării relației cu opera, cu atât mai mult cu cât și textul începea să-și divulge o dependență (neafișată altădată) față de calitatea actului de lectură. Evident, acest semn venea să marcheze un proces lent, dar continuu ascendent, de asumare a unei condiții profesionale din partea lecturii. Cititorul începea să devină, astfel, un competitor însemnat în fața capitalului simbolic pe care prestigiul autorului îl capitalizase până acum. O rivalitate *mijea* la orizont. De aici nu mai era decât un singur pas până la a spune că, în definitiv, între autor și cititor asemănările sunt mult mai importante decât diferențele, din moment ce și autorii (ca și cititorii) se împart în profesioniști și ageamii, ceea ce permitea atragerea atenției asupra diversității simetrice a cititorilor, care și ei pot fi geniali sau simple mangafale.

Cu aceasta, sfidarea era dată în vileag: era ca și când cineva ar fi spus, nu-i așa?, că există posibilitatea ca un cititor să fie genial, iar un scriitor o mangafa! Luciferismul lecturii era dat pe față! Va rezista cititorul valului de resentiment pe care însăși sfidarea sa l-a mobilizat? Jocul nu s-a jucat încă, iar pentru a afla deznodământul său trebuie să luăm aminte în continuare. Ce se poate observa, deocamdată, este faptul că, departe de a fi un bun câștigat o dată pentru totdeauna, autonomia literaturii prea s-a ferit de riscurile evocate de „umbra" autorului și a căzut în „mrejele" cititorului, dovedind încă o dată că o autonomie absolută nu există, iar dintre cele relative, dependența cea mai profitabilă, chiar dacă riscantă și aceasta, este față de actul lecturii.

Lectura celor două scenarii pe care le-am prezentat aici în legătură cu modul de valorizare a „autonomiei estetice" a operei de artă evidențiază posibilitatea unei concluzii de tipul paradoxului lui Solomon: și cei care susțin că autonomia este irealizabilă datorită vecinătății cu instanța autorului au dreptate, la fel cum dreptate au și cei care ar pleda pentru o neputință a concretizării autonomiei din pricina relației angajate cu cititorul, precum tot o astfel dreptate ar avea și cei care ar opina că nu se poate să aibă dreptate și unii și alții.

Între „autonomiști" și „relativiști", dreptate nu par să aibă, totuși, nici unii și nici alții: dacă în privința (in)dependenței operei față de autor se mai poate polemiza (este sau nu este dat sensul operei de autor sau poate fi cel puțin influențat de imaginea autorului), în privința dependenței operei de lectura cititorului nici nu mai încape vorbă: lectura face ca opera să arate, în mare măsură, după chipul și asemănarea abilităților / dizabilităților de lectură ale cititorului.

Litigiul privind autonomia operei de artă pare să aducă în discuție, cu necesitate, o altă întrebare: „cine construiește sensul operei", cu variante de răspuns: a) autorul și b) cititorul, re-editând astfel o dilemă mai veche care și-a luat tabietul de a re-formula litigiul în termenii întâietății oului față de găină.

Doar că problema autonomiei operei nu reprezintă un „efect" căruia trebuie să-i identificăm „cauza". Esența autonomiei nu este relevabilă în termeni de întâietate, pentru că răspunsul – polemic – cel mai facil ar răsturna lesne această perspectivă, clamând: nu contează cine a pus primul sensul în recipient, ci cine l-a pus ultimul (insinuându-se,o eventuală și, desigur, irelevantă nuanță „definitivă"). Și pentru că termenii *întâietății / posteriorității* nu sunt convenabili pentru a susține tentativa de developare a esenței autonomiei, se recurge la soluția remizei, care pare să ofere câte o victorie fiecărui actor, admițând ideea că literatura presupune *un*

autor și un *co-autor*. Eventual, se adaugă acestei soluții o nuanțare aritmetică a ecuației ce prezintă beneficiul unei omologări statistice: *un autor* și *mai mulți co-autori*, în funcție de actualizările pe care un text le suscită. Literatura devine, astfel, un uz împărtășit între un autor plasat într-un *„illo tempore"* și mai mulți co-autori, poziționați *în istorie*.

Totuși, acest mod de a tranșa tensiunile litigioase induse de dilemele autonomiei textului literar pare a fi unul ezitant (am spune chiar eschivant, dacă nu ne-am jena de folosirea unui alt termen care, semiotic, poate că este chiar mai potrivit: „împăciuitorist"). Soluția propusă de utilizarea conceptului de *co-autor* presupune că la întrebarea „cine construiește sensul operei" răspunsul corect nu este nici a) autorul, nici b) cititorul, ci a) + b). Soluția, totuși, nu pare a fi optimă pentru că:

1. Conceptul de *co-autor*, creat pentru definirea cititorului prin „geminarea" conceptului de autor, reprezintă o creație (lingvistică) emoțională, o soluție care vine să partajeze, iluzoriu, o co-responsabilitate, oferind un pansament afectiv cititorului prin conferirea *iluziei unei poziții egale celor două instanțe*.
2. În literatură, *nu există remiză între autor și cititor*; jocul literar exclude, din acest punct de vedere, posibilitatea unui joc de sumă nulă; construcția sensului presupune în mod obligatoriu asumarea unor opțiuni, ceea ce face cuvântul (opțiunea) decisiv(ă) în fața alternativelor (aceasta neînsemnând neapărat ultimul cuvânt);
3. Conceptul de *co-autor*, cu referire la cititor este imprecis, lax, nespecific: lasă impresia că există, cel puțin teoretic, posibilitatea unei infinități de co-autori; însă condiția de co-autor se legitimează prin actul de creație al lecturii; or, infinitatea creațiilor lectorale este, semioticienii o recunosc, o temă retorică.
4. Utilizarea conceptului de *co-autor* pentru definirea contribuției cititorului conservă sugestia unui potențial statut special oferit *autorului de drept*, insinuându-se că acestuia urmează să i se recunoască un „primat" în raportul cu, un eventual, *autor de fapt*, cu aerul că acest primat „cronologic" ar putea fi convertit într-un avantaj „final".
5. O astfel de soluție rezolvă un litigiu emoțional angajat între cele două instanțe, dar izbutește să nu vorbească despre literatură.

Care este *viziunea* oferită despre opera literară? Ea este o *partitură* pe care o va actualiza cititorul, cel care este asemuit interpretului unei simfonii? Această idee pare să rezolve și sugestia existenței unui nivel imanent al operei (partitura) și ideea colaborării cititorului (interpretul) la definitivarea operei. Așadar, opera este expediată, la post restant, cititorului, iar acesta, în calitate de

colaborator (co-autor) finalizează opera interpretând-o, actualizând-o, re-creând-o.

Opera de artă ar avea, deopotrivă, o structură finită (partitura) și o structură nefinalizată, care urmează a fi concretizată de cititor. Această ofertă „cu fund dublu" pare a satisface așteptările cititorilor, ba chiar și ale autorilor.

Și totuși: această soluție pare să nu facă inutilă o *altă viziune* – cea *a literaturii ca joc, ca act partenerial*. La o primă privire, formula aceasta pare să nu schimbe desenul conceptelor anterioare, dar o privire mai atentă nu strică: literatura este un dat ontologic, a cărei consistență nu este neapărat de natură imanentă – ea este joc, este act, este performanță (în sensul de „performare"). *Literatura nu presupune colaboratori, este un parteneriat* între două instanțe în cadrul unui joc. Nimic nu garantează că statutul de co-autor cu care se intră în joc se menține și la ieșirea din joc (ca și când remiza ar fi obligatoriu posibilă, ca și când – la finalul jocului – autorul rămâne autor, iar cititorul un umil servant, înnobilat „onorific" cu titlul de co-autor); din acest joc nu se iese, în mod inevitabil, cu același statut cu care s-a intrat. Dacă ar fi posibil ca literatura să fie partajată între co-autori ar însemna ca fiecare actor să-și poată retrage investiția făcută în joc, filmul să se dea înapoi, și fiecare să se retragă cu ceea ce avea când a început jocul: *autorul cu partitura, cititorul cu melodia*. Sigur, puse în acești termeni, lucrurile pot părea forțate, poate chiar forțate până acolo unde abuzul devine ispită a neînțelegerii.

În acest caz, revenim pentru a preciza: cele mai mari dificultăți de definire a actului de creație le ridică actul lecturii, care – insistăm – nu poate fi gândit simetric cu cel al creației autorului. În fond, autorul și cititorul creează opere diferite, dar pentru că literatura este descriptibilă doar ca joc (act, performanță), preferăm să rezervăm autorului *creația de text* ca *input* inițial, de „deschidere" a jocului, iar *creația de operă* să fie o operă partenerială, a cărei existență începe odată cu momentul demarării jocului. Forma sa finală, cu care va fi eventual consacrată, presupune nu doar o generare orizontală a unui scenariu de bază al operei, ci și o dezvoltare pe verticala acestei construcții virtuale, prin crearea unor etaje corespunzătoare eventualelor tipuri de valoare adăugată prin actul lecturii. Dacă, în genere, despre natura creației critice s-a vorbit în termeni simetrici celei a autorului, noi vom prefera să accentuăm caracterul specific, a-simetric, al acestei creații, subliniind faptul că activitatea critică poate avea mai multe finalități, potrivit unor grade diferite de intensitate ale parteneriatului asumat cu textul literar.

Literatura se înființează prin lectură, aceasta fiindu-i performare („performanță") și certificat de remanență. *Literatura nu pre-există lecturii.* Fără lectură, fără diferitele tipuri de creație lectorală, nu putem ști cum anume va arăta un text când va deveni literatură: lucrurile stau la fel precum problema construcției unui imobil care se înalță în centrul unui oraș, pe o suprafață dată; autorul ar dori, poate, să construiască un zgârie-nori, ca fiind o soluție „intensivă" și „profitabilă", dar nu știm încă ce va spune cititorul (criticul). Sau invers: autorul și-ar dori poate o construcție discretă, care să se plieze pe liniile peisajului arhitectural din ambientul zonei respective și ne trezim că vine cititorul-urbanist care spune că aici trebuie înălțată o construcție ce trebuie să devină un cap de perspectivă pentru toată urbea. Din acest punct de vedere, creația critică seamănă foarte mult cu creația urbanistului, și nu doar în zona vizibilă, imanentă, a creației, cât mai ales în zona „arhitecturii meta-fizice" pe care urbanistul o înființează ca mod de locuire.

Spuneam, așadar, că *literatura este parteneriat în act*, nefiind text decât în măsura în care literatura (și nu doar critica) este meta-text. Literatura este parteneriat și pentru că ea conține gena parteneriatului. Literatura nu este text, fiind o matrice, iar *această matrice conține gena parteneriatului dintre autorul de drept al textului și critic*, cel care devine un (co)autor de fapt! *Gena „metaliteraturii"*, cu care este responsabil criticul, s-a separat mai târziu din discursul autorului, ca semn al conștiinței dintru început a inevitabilului parteneriat. Critica va descinde din acea nevoie de „pedagogie" a lecturii care era prezentă în textele romanului doric. Acolo, naratorul juca, parțial, și rolul criticului, își asuma un rol suplimentar pentru că acesta nu era performat în epocă: nu exista instanța care să facă legătura între text și cititor, nu se instituționalizase, așa-zicând, tipul de creație ce urma să fie plasat în acest interstițiu. Criticul a apărut, iar gena partenerială a rămas prezentă, chiar dacă a început să fie satisfăcută de partenerul actului literar și nu așa cum se întâmpla inițial, de către autorul însuși.

Literatura este parteneriat în act și pentru faptul că, spre deosebire de ecuația co-autorilor, care sugera că există un autor și mai mulți co-autori în calitate de cititori (critici), conceptul parteneriatului ne invită să concepem literatura *nu ca pe un joc de șah simultan*, cu un autor și o mulțime de co-autori, ci ca pe *un parteneriat liber*, care are *pentru aceeași operă mai mulți (co)-autori (scriitori) și mai mulți co-autori (cititori)*. Dacă un roman, spre exemplu, se „scrie" în virtutea parteneriatului, la două mâini (așa cum în muzică există piese pentru două piane), literatura respectivului roman presupune suite de cupluri autori-cititori, care scriu în

paralel romanul respectiv. De aceea, devine mult mai potrivit să abordăm problema literaturii ca parteneriat în act, pentru că ea ne evidențiază mult mai clar faptul că, în cele din urmă, *creația criticului nu se oprește la creația „textului", ci își asumă inclusiv inventarea autorului.*

Literatura este un fapt (o creație) ontologic(ă), a cărei existență depinde de autor și de cititor, însă existența sa este la fel de bine situată în afara autorului, cât și a cititorului. Definirea literaturii prin ideea co-autorilor lasă în afara definiției exact locul rezervat literaturii: spațiul decupat al acestei identități este desenat nu de un autor și co-autorii săi, ci de o multitudine de cupluri de autori și cititori. Simultanul de șah pe care parteneriatul literar îl presupune (pentru situația unei singure opere) este, de fapt, un simultan derulat pe orizontală, între mai mulți autori și mai mulți cititori, și unii și alții făcuți posibili datorită ideii de joc care multiplică instanțele participante. De aceea acest tip de parteneriat, care refuză ipoteza constituirii unui *„supra-autor"* ce ar dirija toate jocurile din sub-ordine, instituind, în schimb, un *autor-multiplicat*, ce trebuie să confirme în cadrul fiecărei confruntări bilaterale, acest tip de parteneriat democratic, construit în afara ideii de ierarhie, este unul cu o ofertă deschisă.

Prin urmare, putem spune că în literatură nu avem niciodată de-a face cu arhitecturi definitive. Sensurile unei opere nu se așază ca florile într-o ichebana, care ar reprezenta metafora structurii unei opere. În cadrul jocului literar, sensurile și semnificațiile operei – ca și mingea de arbitru – sunt aruncate între partenerii de joc, spre a fi disputate. Și aceasta tocmai pentru că literatura este un joc definibil ca un parteneriat în act, ceea ce nu permite descrierea „structurii" sale decât în termenii unei geometrii variabile.

* * *

După prezentarea ceva mai detaliată a modificării conceptului de literatură, remodelare ce este pusă în evidență, deopotrivă, de teoriile literare (de la estetica receptării și pragmatică, până la istoria mentalităților și a imaginarului) de literatura propriu-zisă (prin dezvoltarea meta-romanului) și de exercițiul curent al criticii (care, ca specie de discurs, a renunțat la fetișizarea purității genurilor literare), este cazul să prezentăm, pe scurt, și unele dintre implicațiile cele mai semnificative ale acestei schimbări de abordare conceptuală. Ar mai trebui adăugat faptul că dacă trimiterile la sursele bibliografice nu au fost avute în vederea construirii acestui capitol, asta s-a întâmplat doar pentru că am dorit să nu ascundem

unele opțiuni după informații de background bibliografic, ci să comunicăm o *atitudine* față de aceste abordări teoretice: o atitudine rezervată față de iluzia aplicabilității *talle quale* a grilelor teoretice și un impuls, credem, legitim, de a încerca o reinventare a teoreticului în compania specifică a unor situații literare concrete.

Ar fi riscant să ne permitem cultivarea iluziei că o grilă teoretică sau alta pot să se adecveze perfect obiectului de studiu, care are în fapt mult prea multe aspecte specifice pentru a se oferi deplin lizibil, fără zone obscure, unei percepții teoretice infailibile. De aceea, credem că modalitatea cea mai stimulativă rămâne realizarea unei *navete continue* între modelele teoretice de referință și substanța literară ca atare, în încercarea de a identifica acel *dozaj optim de infidelitate* față de suportul teoretic și de *fidelitate flexibilă* (așadar, adaptată unor cerințe dinamice), față de literatura propriu-zisă.

Revenind la consecințele dezvoltate de modificarea conceptului de literatură prin definirea acesteia ca parteneriat în act, se pot anticipa câteva reformulări de substanță în tratarea unor concepte conexe. Prima dintre mutațiile propuse în sistemul de valorizare conceptuală este cea referitoare la însăși ideea de operă literară și la conceptul de autonomie a operei de artă, fapt care dezvoltă consecințe asupra conceperii diferite a *ideii de semnificație a operei de artă* (aceasta nu mai comportă o dimensiune imanentă, aprioric, ci se negociază în însuși procesul de comunicare) și *a ideii de valoare a operei de artă* (care, simetric, nu mai poate fi considerată nici ea ca un dat al operei, încorporat acesteia, ci mai curând ca o consistență pulsatorie, dependentă de valoarea dobândită – i.e. recunoscută – în procesul de comunicare angajat).

Definirea literaturii ca parteneriat în act și focalizarea asupra actului de interacțiune simbolică dintre text și cititor are drept consecință și o re-valorizare a ecuației tradiționale ai cărei termeni sunt critica și istoria literară, respectiv rolul și statutul criticului și istoricului literar. Practic, în situația determinată de noul decupaj al ideii de literatură se suspendă distincția tradițională dintre criticul și istoricul literar. Intensificarea percepției literaturii ca activitate interactivă între text și cititor, proces prin care se instituie, pe baza unor interacțiuni negociative, atât semnificațiile operei, cât și valoarea acesteia, face superfluă distincția dintre criticul și istoricul literar; evident, această distincție tradițională este făcută uitată, în condițiile în care statutul privilegiat (citește: „conservat") pare a fi cel al criticului, căci ambele ipostaze ale cititorului profesionist sunt aduse într-un „aici și acum" al lecturii. Din moment ce lectura girează, prin protocoalele sale intens negociate cu textul literar, înființarea semnificațiilor operei și ale valorii,

distincția dintre manierele de angajare a lecturii pe care un cititor sau altul decide să le folosească începe să conteze foarte puțin. Sigur că aceste distincții nu dispar, dar ele încep să-și piardă din relevanță, din moment ce decisive pentru evaluarea performanțelor lecturii sunt rezultatele și nu procesul. Este motivul pentru care diferențierea dintre critica și istoria literară nu se mai poate construi pe baza unui element ce ține de o logică a „exteriorității", cum este cel al spațiului literar de care se ocupă fiecare domeniu: cel al contemporaneității, care părea a fi preferat de critica literară și cel al diacroniei, rezervat istoriei literare.

Domeniile se decupează după criterii specifice tipului de performare pe care îl angajează lectura. Dacă ar fi de sesizat niște diferențe, atunci una dintre acestea ar consta în poziționarea pe care o selectează interpretul literaturii în raport cu canonul literar: fie o poziție de avangardă, lectura ocupându-se de operele literare care, fiind recente, solicită mai întâi trecerea printr-un proces de selecție canonică, fie o poziție mai retrasă, orientată către probleme ținând de gestionarea canonului. Dacă o astfel de decupare a componentelor ar putea să inducă o adoptare a unei distincții funcționale legate de tipul de lectură angajat, atunci ar însemna să vorbim de existența unor cititori profesionalizați care își asumă crearea canonului și a altora care se orientează spre gestionarea canonului. Într-un fel, recunoaștem aici personalitatea personajelor emblematice cu care ne obișnuise distincția dintre criticul și istoricul literar: Don Quijote, cel predestinat a se bate cu axiologiile și, respectiv, Sancho Panza, cel iubitor de ordine canonică, devotat gestionării canonului. Așa fiind privite lucrurile, ele par să aibă suportul unei coerențe, dacă nu s-ar pune, totuși, și problema gestionării a însăși diacroniei, care riscă să aducă la iveală faptul că un Sancho Panza al gestionării canonului poate fi la fel de legitim plasat într-o literatură a actualității ca și într-o dimensiune diacronică, după cum criticului literar, în ipostaza de coordonator al scenariilor unor bătălii canonice, nu i se poate reprima tentația de a verifica stabilitatea canonică a axiologiilor din vechime. În fața unei revizuiri canonice, în fond, scriitorii cei mai vechi, omologați sau nu, redevin niște debutanți.

Dar există opțiuni care pot simplifica lucrurile: cine are de creat canon duce cearta cu axiologiile, indiferent de epocă, iar cine are de gestionat canonul o poate face la fel de bine în contemporaneitatea strictă sau în istorie. Distribuția lui Don Quijote și a lui Sancho Panza este perfect compatibilă cu orice decupaj al istoriei literare. Astfel înțelegând lucrurile, ar părea că Don Quijote și Sancho Panza sunt pregătiți să-și joace în continuare rolurile, unul mai aproape

de rolul tradițional al criticului, celălalt mai aproape de rolul tradițional al istoricului literar, dar nu putem să nu remarcăm faptul că, în fond, chiar și nevinovata idee a „gestionării" canonului devine, la un moment dat, o ispită pentru redeschiderea bătăliei canonice. Și atunci, ce mai rămâne din vestita distincție dintre competențele criticului și ale istoricului literar? Mai nimic, pentru că în lumea lecturii nu există decât cititori profesioniști sau neprofesioniști, lecturi care performează textul sau care îl deraiază; lecturi care doar actualizează semnificații (conținute *în text* sau disponibile *în cadrul convențiilor literare* ori „depozitate" *la nivelul formelor mentale*) și lecturi care sunt creatoare: de semnificații noi, inaparente în planul lecturilor anterioare, de semioze interpretative sau de canon interpretativ; creatoare de feed-back specializat pentru autor, de interpretări „exemplare" sau chiar creatoare de imagine sau generatoare de mit literar.

Din acest punct de vedere, ne putem întreba: ce-i pasă literaturii că o lectură inovatoare este produsă de un profesionist al lecturii căruia i se spune critic sau istoric literar? Iată de ce, acolo unde distincțiile altădată făceau modă, separând critica de istoria literară, astăzi apare un spațiu unificat, rezervat unei competiții libere, focalizată pe rezultate: lectura ca sursă de valoare adăugată. Ca atare, jocul literar nu mai distinge între critici și istorici: indiferent de cum sunt numiți, aici nu există decât *jucători care fac practic canonul literar* (în fond, diferitele canoane, corespunzătoare diferitelor epoci, care „încarnează" totuși concepte literare diferite) și *cronicari ai jocului literar*, cei care scriu cronica construirii și de-construirii canoanelor literare. Mai sunt aceștia criticul și istoricul de altădată? Chiar dacă „jucătorul" și „cronicarul" canonului mai seamănă cu criticul și istoricul de odinioară, nici unul și nici celălalt nu mai sunt ce au fost odată.

Paradoxul face ca, după ce critica își consacrase o poziție specifică pe baza opțiunii de a citi opera literară desprinsă de contingent, într-o intimitate absolută, acum – în toiul bătăliilor canonice pe care le animă – va folosi, de această dată, tocmai argumentul inexistenței unor valori imanente, pentru a re-energiza dinamica jocului literar. Pozițiile criticului au fost, așadar, radicalizate, în timp ce opțiunile istoricului par a fi pasivizate, împinse către o „gestionare didactică" a canonului, asta când nu se hotărăște istoricul însuși să ia hainele criticului și să stârnească el însuși bătăliile canonice acolo unde erau cel mai puțin previzibile: în diacronie. Tema bătăliei canonice pare să fie mai apropiată de poziția criticului, datorită practicii curente a acestuia, care își rezervase domeniul operelor care nu au fost clasate și care aparțin unui canon în

curs de constituire. Dar nici accesul istoricului nu poate fi exclus la această temă, drept pentru care suntem nevoiți să revenim: literaturii puțin îi pasă dacă valoarea adăugată furnizată de lectură vine de la (ceea ce în termeni „didactici" se numea) un critic literar sau un istoric literar. Această distincție nu mai este astăzi operantă, sau în orice caz nu în accepția tradițională consacrată acțiunii criticului și istoricului literar.

La câteva decenii de la lansarea provocării pe care a reprezentat-o estetica receptării, prin studiile lui H.R. Jauss și ale reprezentanților școlii de la Konstanz, distincția dintre criticul și istoricul literar pare a fi foarte puțin relevantă. Oricum, privită din perspectiva dezvoltărilor ulterioare, această distincție nu mai poate fi concepută în baza vechilor determinări. Acolo unde înainte vedeam competențe și domenii diferite, astăzi percepem o unică competență: cea a valorizării operelor literare și a susținerii acestora în competiția pentru acceptarea în canon – și o singură plajă – cea literară, care pare a nu se mai lăsa atât de ușor segmentată. Să fie acesta reflexul unei unde de șoc a globalizării care atinge și câmpul literaturii? Competențele și domeniile par a fi unificate, diferențele fiind relevante în continuare, dar mai curând în domenii precum cel al abilităților și al performării, care, la drept vorbind, nu pot constitui temei pentru a impune segregarea unor discipline, ci cel mult diferențieri ale intensităților actului de creație critică.

* * *

În fine, dar nu în cele din urmă, trebuie să menționăm și un alt nivel de impact al modalizării conceptului de literatură, cel al discursului istoriei literare. Evident, observațiile care se pot face pentru discursul istoriei literare rămân valabile și pentru cel al criticii literare, în măsura în care conceptul literar prezumat este și asumat în exercițiul curent al criticii.

Preluând ipoteza literaturii ca parteneriat, a cărei realizare – sub aspectul concretizării semnificațiilor și valorii – este înființată în chiar actul comunicării, concluzia care se desprinde în mod firesc este aceea că o istorie a literaturii nu poate face abstracție de parteneriatul pe care lectura (receptarea) îl angajează cu operele literare. Acest parteneriat este, în fond, cel care dă relief textului literar, generând versanții care ridică, pe un amplasament textual, o operă literară.

Receptarea operelor literare, ca formă a conștiinței de sine a literaturii, nu mai poate fi ținută la ușa discursului istoriei literare. Renovarea viziunii asupra ideii de literatură încurajează discursul

istoriei literare să își depășească propriile stereotipii. Dacă, punctual, studiile de critică sau istorie literară au demonstrat o aplicată comprehensiune față de o astfel de abordare, la nivelul discursului istoriilor literare (în special a celor apărute în ultimele două-trei decenii, care – ca decupaj temporal – ar fi fost cele mai susceptibile de a folosi sugestiile acestui tip de abordare) nu se poate sesiza o aprehensiune specială, decât cu o singură excepție. Autorii istoriilor literare, chiar și când folosesc date ce țin de fenomenul receptării, au aerul de a o face accidental, trădând, parcă, mai vechiul tabiet factologic. O abordare programatică, însă, a acestei abordări o găsim la singura excepție, al cărei autor notează în *Prefața* primului volum al *Istoriei critice a literaturii române*: „M-am folosit, în fine, de elemente de receptare externă, pretutindeni unde am găsit de cuviință. Pe scurt, decât o «puritate» deplină, mi s-a părut mai importantă o eficiență maximă, la capitolul comprehensiunii, și deci nu m-am sfiit să reintroduc pe fereastră considerente pe care le alungasem pe ușă".[4] În continuare, ne mărginim a cita din opțiunile aceluiași autor, despre care, credem că nu mai era necesar să precizăm cititorului că este Nicolae Manolescu: „...împotriva tradiției didactice a genului la noi și pretutindeni, am făcut un loc mare în cuprinsul analizelor opiniilor exprimate anterior. O istorie critică a literaturii nu se poate priva de critica criticii".

Singura observație, pe care, parcă, ne-ar părea rău să o reprimăm, ar avea de adăugat faptul că, în fond, *orice istorie a literaturii*, dacă nu ține să fie doar o *istorie a operelor literare*, nu se poate priva de necesitatea recursului la *conștiința de sine a literaturii: receptarea*. În acest fel, literatura poate dovedi că nu este doar ceea ce pare, adică text literar, ci este o configurație partenerială, din care cititorul (și cu atât mai mult cel profesionalizat: criticul nu are cum să lipsească, pentru simplul motiv că – ridicată pe baze parteneriale – literatura este cu adevărat o instituție. Cum citește Nicolae Manolescu pe George Călinescu a cărui *Istorie*...a fixat „atât în bine, cât și în rău" pattern-urile disciplinei istoriei literare?: „În multe locuri, am fi dorit ca analiza operelor să fie mai extinsă sau, măcar, în schimbul aparatului biografic excedentar (și epic nedezvoltat), să ni se dea o critică a criticii. Socoteala însă a pasajelor de critica criticii din *Istoria* lui Călinescu poate fi ținută pe degetele de la o mână. Aici tradiția didactică a speciei s-a opus din răsputeri: istoriile literare nu s-au sinchisit niciodată de receptarea critică a operelor. Călinescu stă în bună tovărășie: De Sanctis, Lanson, Thibaudet".

Ce-i de făcut? Istoriile care au uzat, cel puțin până acum, în chip programatic de infuziile unei critici a criticii se numără pe degetele de la o mână, *Istoria* lui Nicolae Manolescu fiind, până

când?, fără de tovărășie. Oricum, pentru că istoriile literare își vor dori să fie în cele din urmă, totuși, *ale literaturii*, nu vor putea întârzia să se ocupe doar de textele operelor literare și să se dezintereseze de oportunitatea punerii în ecuație a propriei identități.

Recitind ultimul paragraf, o întrebare a scăpătat: nu este, totuși, prea optimistă această estimare a unui viitor al istoriei literare? Poate ar fi mai nimerit să presupunem că, în condițiile în care etajul receptării literaturii române nu este cel mai ușor de construit și sistematizat, în viitorul imediat (cel cât de cât) previzibil, este poate mai curând plauzibil ca *Istoria...* lui Nicolae Manolescu să rămână pentru încă o bună bucată de vreme neîntovărășită. Și asta în condițiile în care asumarea provocării, pe care viziunea receptării ne-o oferă, constituie încă o șansă de a crea legitimitate în favoarea considerării lecturii ca fenomen aparținător unei definiții (ontologice) a literaturii.

2. 3. Sfidările peisajului cultural și smerenia cartografului

Ne vedem nevoiți să revenim încă o dată la întrebarea care ordonează liniile de forță ale acestui capitol: ce argumente și ce motivații ar putea pleda în favoarea necesității unui studiu privitor la reflectarea lui Eminescu în conștiința receptorilor săi? Necesitatea consolidării conștiinței de sine a eminescologiei ar fi, spuneam, un motiv suficient de serios, pentru a putea angaja un demers ce ar atesta, în cele din urmă, însuși procesul de maturizare a domeniului, care simte nevoia – după mai bine de un veac de posteritate critică a operei eminesciene – să își întoarcă privirea asupra propriei istorii și să își structureze identitatea, pentru a o proiecta ca imagine de sine, atât pe ecranul propriului imaginar, cât și pentru a o promova în cadrul unor scenarii mai ample de valorizare, de tipul istoriilor literare.

Un alt argument, în favoarea unei utilități indispensabile a unor istorii referitoare la receptarea mai cu seamă a operelor care structurează identitatea unei literaturi, ar pleca, ziceam, de la sesizarea unei modalizări intervenite în percepția acordată conceptului de literatură. Am încercat să subliniem condiția receptării ca fenomen integrat al unui parteneriat literar ce se manifestă în chiar actul comunicării și, deopotrivă, mutațiile de viziune pe care această abordare le propagă: semnificația și valoarea unei opere nu mai pot fi considerate „fatalități" ale textului literar, semnificațiile textului fiind negociate în cadrul procesului de lectură, iar valoarea estetică având a fi confirmată prin lectură; valorizarea canonică a unei opere trebuie să țină cont și de valoarea adăugată de

interacțiunea esteticului cu celelalte axiologii; ștergerea distincției clasice dintre critica și istoria literară obligă la o reconsiderare a rolurilor rezervate criticului și, respectiv, istoricului literar; impactul acestei regândiri a ideii de literatură care încorporează și dimensiunea receptării poate determina configurații noi și în zona discursului istoriei literare.

La cele rezumate mai sus, este cazul să mai adăugăm un argument care ar putea să evidențieze importanța pe care o au astfel de studii dedicate mai cu seamă receptării operelor scriitorilor esențiali ai unei literaturi, încât nu ar trebui practic să îi lipsească acesteia. Analiza receptării unui scriitor fundamental al unei literaturi reprezintă premisa întemeierii unei (unor) anumite imagini asupra autorului respectiv, dar și o oportunitate pentru consolidarea identității unei discipline de cercetare. Unul dintre elementele ce pot sluji unei fundamentări convenabile a identității unei atari discipline poate fi însuși gestul cartografierii peisajului cultural pe care disciplina respectivă îl are în responsabilitate.

Să ne oprim o clipă asupra acestei metafore: a cartografierii spațiului cultural. Dacă ar fi să ne amintim de teoria tropilor, am spune că o metaforă ca aceasta face parte din rândul „metaforelor revelatorii", pentru că uzul ei permite transmiterea într-o formă extrem de concisă a unui mesaj complex, care nu doar vehiculează o informație, ci comunică o *viziune*. În situația noastră metafora cartografierii exprimă, credem noi, o viziune extrem de importantă, care este legată de rezultatul exercițiului curent al istoriei literare, așa *numitul output* (cum îi spun semioticienii) al narațiunii istorice, ce reprezintă produsul unui proces de comunicare și modalitățile de valorizare ale acestui produs.

Acei cititori care nu vor fi avut, măcar câteodată, un fior de neliniște (antropologică sau, cine știe, poate chiar ontologică) legat de atitudinea cea mai potrivită pe care s-ar cuveni să o avem față de unele ocupațiuni pe care noi înșine sau alți semeni ai noștri au apucat să le practice în regim curent, s-ar putea să nu înțeleagă de unde vine o nevoie atât de „ciudată" de legitimitate a unui domeniu cum ar putea fi cel al istoriei literare. Pe eventualii cititori care nu au încercat niciodată senzația „golului de aer" produs de riscurile de-legitimării unei profesii nu îi putem sfătui nici să lase din mână această carte și nici să dea pagina la un capitol mai „tonic". Cele ce urmează ar putea să îi privească și pe ei, ca și pe noi ceilalți, simplii cititori, poate doar ocazionali, ai unor istorii literare, foietate cine știe când pentru vreun interes de moment, ce ne va fi determinat să folosim istoria literară ca pe o – iertată fie-ne comparația – carte de telefon. Căci ce altceva poate fi o istorie literară dacă definiția dată

unui scriitor mare este aceea că el poate fi identificat, ne spune personajul lui Salinger din *De veghe în lanul de secară*, după nevoia imperioasă care îl răzbește pe cititor (atunci când e singur și nu știe cu cine să vorbească) de a-i da cuiva cunoscut un telefon. Într-o astfel de ipoteză, cea mai relevantă ipostază pentru o istorie literară este, evident, cea a unei cărți de telefon. Ca să vezi ce face tehnologia din om, la ce torsiuni retorice supune ea pattern-ul istoriei literare, va spune cititorul mefient față de utilitatea dezvoltării tehnologiilor comunicației, dimpreună cu cititorul eurosceptic, care vede în regionalizarea europeană sau în globalizare niște dihonii produse de impactul nesănătos al dezvoltării tehnologice.

Pentru a liniști astfel de scepticisme față de o eventuală definiție a istoriei literare ca o actualizare a pattern-ului cărții de telefon nu ne rămâne decât să dăm „timpul" îndărăt și, schimbând ambientul antropologic, să definim nevoia de orientare într-un peisaj cultural necunoscut prin recursul la vechea metaforă a *hărții*. Fie că modelul pe care istoria literară îl conține în structura de adâncime este cel al cărții de telefon, fie că este cel al hărții, funcțiunile fundamentale pe care vine să le împlinească acest model sunt: identificarea, poziționarea într-un context dat, semnificarea și valorizarea reperului respectiv și altele ca acestea.

La această metaforă a hărții au recurs în *Istoriile...* lor și Nicolae Manolescu, dar și G. Călinescu. Iată ce notează în acest sens N. Manolescu despre propria sa *Istorie*: „Nu ofer un manual destinat instruirii (...) Dacă, pe de altă parte, e adevărat, și cât de frumos spus de către Călinescu în finalul prefeței la *Istoria* lui, că «avem o strălucită literatură» care poate sluji drept «cea mai clară hartă a poporului român», nu mă consider, în ce mă privește, decât unul din zecile de cartografi, silitor și modest benedectin al ideii că fiecare se cuvine judecat după ce a realizat, oricât de mare ar fi depărtarea la care se află harta lui de aceea, ideală a literaturii naționale, pe care mereu încercatul nostru popor ar merita-o cu prisosință" (Nicolae Manolescu, 1990: XXII).

Desigur, măsura încercărilor pe care comunitatea unui popor le-a avut de traversat poate crea o bază de legitimitate pentru o invocată și bine-meritată hartă ideală. Reverberațiile textului călinescian se fac simțite, cu ponderată discreție, în textul prefeței *Istoriei* lui Nicolae Manolescu, din care am citat mai sus. Să le reascultăm în vibrația temperamentală a lui G. Călinescu: „În aceste timpuri de suferință națională (prefața era scrisă în 1941 – n.n., I.C.), o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă,

slujind drept cea mai clară hartă a poporului român. Eminescu în Bucovina, Hasdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la granița de vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii noștri păzitori ai solului veșnic. Și după toate, după o prea lungă desconsiderare de noi înșine, e timpul de a striga cu mândrie, împreună cu Miron Costin: «NASC ȘI ÎN MOLDOVA OAMENI!»"

Dacă ar fi să preluăm metafora lui Umberto Eco care prezintă textul literar ca pe o pădure, în care cititorul este invitat să savureze „traseele oficiale", acestea fiind jalonate cu marcaje specifice, sau să aleagă (cu asumarea riscurilor presupuse) propriul traseu de interpretare, metafora cea mai potrivită pentru o istorie literară nu poate fi decât cea a hărții, de care tocmai vorbeam.

Având în față un peisaj cultural necunoscut, care nu exclude eventuale capcane pentru cei neinițiați, cititorul resimte necesitatea unor instrumente care să îl ferească de „rătăciri", să-i fie, așadar, suport pentru identificarea, interpretarea cât mai corectă a semnificațiilor și valorizarea reliefului nu o dată înșelător care i se deschide înainte. Istoria literară joacă rolul acestei hărți la care cititorul simte nevoia să recurgă în încercarea de a reduce hazardul ipotezelor personale, care l-ar putea și pierde la o adică, în tentativa construirii unui traseu personalizat, interesant și inedit totodată.

Ce rol joacă atunci autorul istoriei literare? Dacă recitim modul în care se vede istoricul literar pe sine („nu mă consider, în ce mă privește, decât unul din zecile de cartografi, silitor și modest benedectin al ideii că fiecare se cuvine judecat după ce a realizat"), smerenia elevată a celui ce se prezintă a fi drept un modest cartograf riscă să cultive cititorului pripit, obișnuit astăzi cu ideea hărților luate prin satelit, senzația unei profesiuni pedante, ușor anacronice și cu o utilitate respectabilă, chiar dacă nespectaculoase. Ar putea fi așa, dacă nu ar fi, de fapt, altfel, căci, se pare, am riscat să uităm prea curând ce erau și cum arătau hărțile, să spunem, ale globului pământesc, înainte ca ele să arate așa cum le știm noi astăzi.

Dacă cineva își închipuie că argumentația noastră își propune să smulgă o valorizare ceva mai îngăduitoare pentru hărțile de „astăzi" din compararea acestora cu hărțile de „ieri", pentru a scoate un beneficiu sentimental din câștigurile acumulate de evoluția cartografiei ca atare, înseamnă că ne bănuiește de intenția obținerii unui efect „didactic". Dacă, dimpotrivă, am fi bănuiți că vrem, grație unei „lecturi inverse", să scoatem efecte suplimentare din admirarea hărților „de ieri", considerate ca exponate cu o valoare utilitară discutabilă, însă cu o valoare estetică apreciabilă, această presupunere ne-ar împinge către ipoteza unei lecturi critice care își propune

să valorifice estetic niște opere (texte / obiecte) utilitare căzute în desuetudine.

Nici una dintre aceste ipoteze nu restituie dimensiunea cu adevărat spectaculoasă a profesiunii de autor de hărți, pe care istoricul literaturii și-o asumă, activitate căreia riscă să i se recunoască doar o „noblețe" ce derivă din pedanteria „genetic" prezumată a unui explorator al peisajelor culturale, nu însă și „creația" plină (dacă nu pândită chiar de fel de fel) de aventuri. Pentru a înțelege aventura pe care construcția unei hărți o presupune, trebuie să spunem că există două mari feluri de hărți: *hărți geografice*, care descriu (și pe măsură ce descriu ajung să construiască) o geografie a existentului și *hărți mentale*, care însoțesc harta geografică, dar descriu și structurează, de fapt, o *viziune* asupra hărții geografice. Ceea ce conservă cu adevărat hărțile „de ieri" nu este atât o valoare estetică ce derivă din perimarea valorii utilitare, cât acea *hartă mentală* care însoțește descrierea lumii, comunicând o viziune asupra modului în care lumea însăși este imaginată („concepută").

Impactul marilor descoperiri geografice care au schimbat radical viziunea asupra lumii nu s-a epuizat, așa cum ar putea să ne facă să credem geografia modernă, dezvoltată în tradiția unui fetișism pozitivist ce riscă să vadă numai ce este vizibil. Bunurile culturale au însă acea proprietate care le permite să existe deopotrivă în chip văzut, fiind dotate cu „corporalitate" reică, și în chip nevăzut, ca premisă a unei arhitecturi metafizice. Ca atare, geografia lor este, pe de o parte, una „fizică", „descriptivă" și una „simbolică", „mentală". Istoriile literare pot funcționa ca furnizoare de hărți fizice, descriind peisajul literar, sau pot genera *o viziune* asupra literaturii, fapt care este de natură a determina apariția mai multor tipuri de legitimitate cartografică.

Ca și hărțile, de la cele anterioare epocii marilor descoperiri geografice până la cele preluate de pe satelit, nu există istorii literare care să nu pună în circulație o „viziune" oarecare asupra peisajului literar, și, totuși, distingem spontan între acele istorii care creează viziune și cele care doar operează reproductiv cu aceste viziuni. Pe de altă parte, dincolo de o hartă „fizică" și una „mentală" ar putea fi adus în discuție și un al treilea tip de hartă, ca speță a celei simbolice, tip pe care îl evocă și N. Manolescu: „...fiecare se cuvine a fi judecat după ce a realizat, oricât de mare ar fi depărtarea la care se află harta lui de aceea, ideală a literaturii naționale, pe care mereu încercatul nostru popor ar merita-o cu prisosință". Harta ideală ar reprezenta nu altceva decât acea proiecție ideală a imaginii de sine a unei comunități în planul arhitecturii imaginarului colectiv, ea însăși fiind furnizoare a unui tip de legitimitate distinctă.

Dacă este să fim atenți la modul implicit de a defini discursul istoriei literare, așa cum, pornind de la metafora hărții, apare la G. Călinescu („avem o strălucită literatură, care... se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român"), observăm că istoria literară este definită prin *ceea ce face* și nu prin ceea ce, în mod natural, *este*: ea *creează* legitimitate simbolică pentru o geografie descriptivă („Eminescu în Bucovina, Hasdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la granița de vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga lângă Oltul ardelean sânt eternii noștri păzitori..."). Arealul este luat, așadar, în ipostaza de furnizor de legitimitate a realului însuși. Harta mentală potențează harta descriptivă, prestigiul simbolic al hărții mentale fiind definit, aici, prin aceea calitate „strategică", pe care harta estetică o poate dobândi în raport cu „harta geografică".

Trebuie să constatăm că această definire implicită a literaturii și a istoriei literare este una „instrumentală", explicând ideea de legitimitate a domeniului în raport cu „utilitatea sa pragmatică", pe care un anumit uz i-ar putea-o atribui. O altă posibilitate de prezentare a literaturii și, implicit, a istoriei literare ar putea recurge însă la o posibilitate de definire pe baza etalării identității („ceea ce este"), aducând în plan secund aspectul utilitar („ceea ce face") și prezentând-o ca pe o *hartă de valori*, fundamentată înainte de toate ca o *hartă estetică*. Diferența între cele două definiri ale istoriei literare ar fi, așadar, între imaginea de sine proiectată în cadrul interacțiunilor cu lumea „alterităților" și imaginea de sine proiectată în cadrul conștiinței de sine. Desigur, psihologic vorbind, la nivelul unei psihologii individuale sau de grup, fiecare ipostază își are o legitimitate proprie. Din punct de vedere estetic însă, istoria literară, indiferent de câte „armonice" ar beneficia, este fundamental și înainte de toate o „hartă estetică", o „hartă de valori" pentru că, revenind la același G. Călinescu, ne reamintim că: „istoria literară este o istorie de valori". Trebuie, de aceea, convenit un fapt, și anume: o istorie literară poate avea, în mod firesc mai mulți contraforți, de naturi diferite, care să-i confere legitimitate, singura bază specifică de legitimitate, decisivă în definirea acesteia, fiind însă aceea care-i conferă statura de „hartă a valorilor cu fundamentare estetică"[5].

Iar din alt punct de vedere, merită precizat faptul că accepția cu care credem că merită să se opereze în privința ideii de „conștiință de sine" nu este atât cea conferită de domeniul psihologiei (psihanalizei), care ar sugera o eventuală conservare a unor armonici pulsionale, ci aceea acreditată în cadrul teoriei comunicării, unde conceptul are o aplicare scoasă de sub imperiul reverberațiilor pulsionale.

Ce rol poate juca atunci istoricul literar, în condițiile în care un nou explorator care dorește să își asume aventura unei descinderi într-un peisaj cultural făgăduit de hărți dispune de o hartă care-i „prezintă" toate atracțiile geografice fizice? Ca orice *călăuză*, prezența istoricului literar constituie garanția că dincolo de puzderia hărților geografice există și o hartă mentală care nu poate fi accesată luând-o pe traseele „oficiale", cele vizibile pe o hartă fizică. Dincolo de toate, există și o *„geografie secretă"*, a cărei expresie – *harta mentală* – este rezultatul unei *viziuni*. Sau poate a unei *„revelații"*. Existența istoricului literar certifică existența acestei „geografii secrete" și a unei „hărți mentale", care este accesibilă exclusiv pe cale vizionară. Ca și *Călăuza* lui A. Tarkovski, istoricul literar creează o „geografie secundă", pe baza unei *viziuni ordonatoare*, gestionând un spațiu cultural și construindu-i acestuia o identitate simbolică specifică. Și pentru că această geografie mentală nu este una a arbitrariului geologic, ci – dimpotrivă – una care emană semnificație, prestigiul său simbolic întrece identitatea unei hărți fizice. Ca semn al faptului că harta mentală apare ca fiind cea „adevărată" în comparație cu cea geografică stă și locul comun admis la nivelul limbajului comun care spune că „drumul cel mai scurt nu este cel mai scurt, ci cel pe care îl știi". Dacă ar fi să luăm drept argument fie și numai această consacrare a hărții mentale la nivelul uzului comun, trebuie să admitem că geografia simbolică există și, prin urmare, creația istoricului literar (ca și a criticului, căci aici nu pot fi disociate) capătă o dimensiune ontologică. Arhitectura simbolică creată de istoricul literar există acolo, și anume: dincolo de harta geografiei fizice, imaginarul colectiv putând-o chiar asimila și acredita sau poate chiar complicita la gestionarea ei. Stabilitatea ei, atunci când este asumată de imaginarul colectiv, este una canonică, pentru că însuși canonul face parte dintre rânduielile asumate în cadrul unei astfel de geografii mentale.

Așa cum se profilează, din cele de până aici, marea provocare a unei istorii literare constă în transformarea *geografiei naturale* într-o *geografie simbolică*, sub girul unei viziuni care creează o *ordine specifică* și o *identitate simbolică* pregnantă. Așadar, miza este în fața noastră: cum să transformi o geografie fizică într-o geografie mentală, altfel spus, cum să transpui o carte de telefon într-un „roman". Iată, acestea ar putea fi unele dintre „secretele" care țin de „știința inefabilă" și vocația narativă a „călăuzei". De ce trebuie, totuși, să apară această „traducere" dintr-un cod cultural într-altul? Răspunsul decurge iarăși din misiunea pe care călăuza are să și-o asume: ea trebuie să vorbească „celorlalți". Istoricul literar nu poate să evite această direcționare a discursului către

out-sideri, o orientare către insideri transformând oferta unei „inițieri" într-o fadă „dispută" între templieri.

Prin urmare, harta funcționează într-un regim ambivalent: pe de o parte este folosită ca un instrument de orientare într-o geografie a unui peisaj cultural imediat, pe de altă parte, ca furnizor de viziune și suport al unei hărți a reprezentărilor mentale, ea operează ca instrument subtil al unei creații identitare. Oferta creatorului de istorie literară nu consta în a furniza o hartă sau alta, discreția sa benedictină recomandând o ofertă care conține, în palimpsest, ambele hărți. La rândul lor, beneficiarii acestui gen de hartă, cititori în căutare de inițieri menite a developa deopotrivă geografia reică și cea simbolică, ei știu bine că harta pe care o cumpără este un palimpsest. Și dacă una dintre hărțile palimpsestului traduce un efort de ordonare a unei ontologii „a existentului", cealaltă devine o creație identitară plasată în planul unei ontologii a „virtualului".

O istorie a eminescologiei, pentru a deveni suport al unei construcții de identitate, va avea de angajat demersuri simultane în ambele niveluri ale palimpsestului. Devine tot mai evident faptul că smerenia cartografului disimulează conștiința unui creator: dacă el nu creează geografia însăși, pentru că această creație nu-i aparține, el îi creează identitatea acesteia. Față de desfășurările impresionante de meridiane și paralele, istoria eminescologiei nu înseamnă decât o pată de culoare pe marea hartă a istoriei literaturii române, iar cartograful ce va fi să o pună în operă, vreodată, nu reprezintă și el decât doar un mic contributor. Față de acestea, cu studiul de față, noi nu facem decât să încercăm să deschidem pârtie viitorului cartograf ce va să vie, cel care va avea de dus la capăt demersul pe care noi am încercat să îl inițiem și să îl justificăm prin cele de față.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A. VALORIZĂRI NEGATIVE

A.1. SEMIOZA POLEMICĂ

A.1.1. POLEMICI CU UN CREATOR DE FARSE ȘI RUMORI: HASDEU

Motto:

«*„Convorbiri literare"* din Iași se laudă printr-un articol al d-lui Maiorescu de a fi creat o nouă direcție poetică, pe lângă care un Bolintineanu, un Sion, un Mureșanu și alți sunt niște pigmei.

În realitate nici chiar această *nouă direcție* nu este de tot nouă: adevărații săi fundatori nu sunt reformatorii de la *„Convorbiri literare"*, ci dd. Prodănescu și Cristorian.

Cu toate acestea, întrucât cei în drept nu revendică ei înșiși laurii, noi unii nu credem de cuviință a contesta școalei d-lui Maiorescu mult dorita paternitate în sfera gallimatiei și pentru ca toată lumea să vadă, ca ce fel de poesie anume este noua direcție a *„Convorbirilor literare"*, vom reproduce din ea în fiecare număr al *Columnei lui Traian*, sub modesta rubrică a *Varietăților*, câte o mustră din muza d-lor al-de Bodnărescu, Eminescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Matilda Kugler, etc."

(*Columna lui Traian*, nr. 22, 9 iunie 1871)

* * *

Receptarea lui Eminescu de către Hasdeu poate fi abordată în funcție de două mari situații de comunicare. O primă receptare are loc în contextul lansării *Direcției noi*, Hasdeu fiind printre nu foarte numeroșii recenzenți care au reacționat „din prima", desigur, în virtutea unui reflex polemic dobândit grație unei tradiții exersate a participării la astfel de competiții interactive. Din acest punct de vedere, intervenția lui Hasdeu referitoare la *Direcția nouă* se află printre cele mai prompte reacții, situându-se într-o avangardă, dacă nu chiar într-o avangardă ușor decalată față de reacția (ceva mai lentă) a scriitorilor bucureșteni care se vor grupa în jurul *Revistei*

Contimporane. Aceștia nu au „mușcat" din „prada" pe care o reprezenta lansarea școlii ieșene decât după ce, în 1883, T. Maiorescu le va fi stimulat „reactivitatea", provocându-i prin „*Beția de cuvinte*" să reacționeze.

Ce-a de-a doua receptare a lui Hasdeu referitoare la Eminescu focalizează asupra momentului de re-evaluare ocazionat de moartea poetului. Piesa din dosarul receptării asupra căreia se insistă în acest caz îl reprezintă necrologul scris poetului, aflând vestea morții acestuia și întorcând revista de la tipar, pentru a fi, din nou, prompt în reacții față de un eveniment legat de Eminescu, cu deosebirea că de astă dată avea să acorde gravității momentului toată solemnitatea obișnuită.

Dacă prima receptare s-a structurat, retoric, sub semnul „*farsei*", cea de-a doua față a receptării este vecină cu retorica encomionului (funerar), fără ca prin aceasta să se stimuleze vreo clipă percepția vreunui falseu encomiastic.

Revenind la prima receptare, am putea spune că prin Hasdeu se lansează o linie de receptare a *Direcției noi*, ce a creat asupra acesteia percepția unei farse literare. Și asta nu doar pentru faptul că semnatarul din coloanele *Columnei lui Traian* este autorul a două farse ce au rămas celebre în epocă (amintind de gustul truculent al autorului *Duducăi Mamuca*). Acceptul de publicare dat de *Convorbiri...* asupra celor două poezii create de Hasdeu și „vândute" sub acoperirea unor pseudonime părea a confirma publicului epocii presupoziția (insinuată de Hasdeu) că valoarea textelor respective stătea în ... izul cosmopolit al pseudonimelor.

Pentru mulți dintre acei contemporani care priveau cu oarecare scepticism lansarea *Direcției noi*, datorită unui prestigiu public încă ezitant al grupării junimiste, Hasdeu va fi fost cel care ajuta la developarea „inconsistenței" acestei direcții. Autoritatea școlii ieșene care, pentru cititorul de astăzi, este un dat indiscutabil, o axiomă culturală, pentru publicul epocii nu constituia o garanție apriorică, ba chiar, considerând „imaginea" pe care *Junimea* și-o crease până în acel moment, am putea bănui că destule dubii vor fi plantat în cadrul percepției comune asupra acestei grupări de juni care nu prea păreau a dovedi respect pentru valorile și cutumele omologate de societatea timpului.

Chiar dacă numele lui Hasdeu pare a fi o referință uzuală ce este invocată atunci când vine vorba despre ostilitățile pe care *Direcția nouă* le-a întâmpinat în epocă, existența celor două registre privind receptarea lui Eminescu de către Hasdeu face ca acest caz de receptare să nu poate fi tratat unilateral, ca o simplă problemă de

receptare negativă, atâta vreme cât necrologul rezervat de Hasdeu lui Eminescu (evident, condiționat în subsidiar de o anumită retorică de gen), sau alte mențiuni mai târzii, trădează existența și a unui alt tip de discurs. Totodată, problema care se poate pune în acest context, referitor la receptarea lui Eminescu de către Hasdeu sau primirea făcută de către aceasta din urmă *Direcției noi*, nu este în nici un caz cea a incriminării unei incomprehensiuni.

Problema lui „cine i-a înțeles" sau „cine nu i-a înțeles" pe junimiști pare mai curând a fi o dilemă care nu a izbutit să își identifice corect termenii cu care dorește să opereze pentru a-și structura imaginarul cultural. Simetriile sau a-simetriile ce stau la baza construcției versanților oricărei culturi nu pot fi explicați ca rezultat al unor mișcări tectonice presupuse a fi animate de înțelegerea sau de neînțelegerea unei oferte culturale sau a alteia. Chiar și cei care nu înțeleg un scriitor sau o direcție culturală nu se prenumeră printre mărturisitorii incomprehensiunii. Ar fi total inoportun să presupunem că ei „nu l-au înțeles", pentru că asta ne-ar obliga să acceptăm faptul că ei nu au înțeles un anume scriitor sau un altul pentru că nu l-au putut interpreta. Or, pentru că „a interpreta" înseamnă, de fapt, „a înțelege", singura concluzie posibilă este aceea că „ei" l-au înțeles de fapt *altfel*. Adică l-au înțeles *altfel* decât îl înțelegem noi astăzi. Iar faptul că noi nu mai avem acces la un context revelator, perimat de altfel odată cu trecerea timpului și slăbirea memoriei culturale, care ar fi putut, eventual, să ne sugereze o cauză sau alta a unei astfel de înțelegeri alternative, neconforme cu canonul interpretativ aflat azi în uz, este de natură a încuraja etichetări grăbite de tipul celor evocate. Situații de genul acesta fac necesară o detaliere a posibilităților pe care cititorul de astăzi le are la îndemână pentru a se raporta la astfel de excentricități interpretative.

Cum citim excentricitățile interpretative?

Așadar, una dintre provocările care stau în fața cititorului de astăzi când este vorba de parcurgerea dosarului receptării de epocă a lui Eminescu este aceea a poziționării convenabile față de acele piese care fac parte din ceea ce s-ar putea numi dosarul receptării negative. Este evident faptul că astfel de receptări, cum sunt cele evocate de motto-urile etalate pe pagina de gardă a prezentului capitol, sunt de natură a insolita orizontul de așteptare al publicului de astăzi, provocând leziuni severe asupra reflexelor de lectură cu care am fost dotați prin parcurgerea unei tradiții interpretative care ne-a

ferit până acum de astfel de „rătăciri" interpretative. Ceea ce pare a fi tot mai evident este faptul că astfel de cititori – și Hasdeu nu va fi fost totuși un fiștecare cititor al epocii sale – se apropie de (opera lui) Eminescu având în mâini o altă hartă interpretativă (mentală) decât acea (presupus „ideală") cu care operăm noi. „Detractorii" lui Eminescu par a avea la îndemână un alt tip de repere mentale de care se folosesc pentru a accede la oferta eminesciană decât cele cu care am fost dotați noi cei de astăzi. Cum putem înțelege atunci astfel de receptări care, din punctul nostru de vedere, par a păcătui tocmai printr-o lipsă a receptivității? Dar se poate spune, în cazul lor, că a nu fi înțeles altceva decât ceea ce noi înțelegem astăzi constituie un delict? Deoarece a nu înțelege ceea ce am înțeles noi din oferta eminesciană constituie cumva un delict?

Provocarea majoră pe care unele opinii de tipul celor evocate mai înainte o pot aduce nu este doar cea a identificării unei paradigme căreia astfel de stereotipi ai valorizării negative i-ar putea aparține, cât încercarea de a identifica opțiunile de interpretare care ar fi putut sta la baza unei astfel de viziuni. De aceea, tratamentul oferit unor astfel de „excentricități" interpretative (cum par ele cititorului de astăzi) poate fi orientat mai curând spre identificarea surselor de motivare ce ar putea explica o astfel de viziune, un anumit tip de înțelegere și de reflexe culturale, sau chiar o opțiune pentru o retorică polemică dominată de instinctul farsei (așa cum, celebre, au rămas și farsele literare pe care Hasdeu le-a înscenat *Convorbirilor literare*). Sentimentul pe care ni-l procură aceste texte este că ele vin, parcă, dintr-o „altă dimensiune", cu care nu suntem familiarizați și pe care nu știm cum să o înțelegem, tot astfel cum nu știm sigur ce surprize ne-ar putea rezerva „fața nevăzută" a Lunii: cel mai comod lucru ar fi să ne închipuim jumătatea nevăzută a acestei planete ca pe o prelungire, ca pe o extensie a ceea ce este „vizibil" pe versantul deja cunoscut. Dar, cu această presupoziție asumată (sau mai curând spus, insinuată), ne dăm seama că nu avem nici o garanție că planeta care ne ascunde constant unul dintre versanții săi nu camuflează, de fapt, o identitate imprevizibilă.

Metafora corpului selenar care cu o constanță sfidătoare etalează privirilor iscoditoare un unic versant, ocultând în același timp cu o egală consecvență „cealaltă față" a planetei, poate fi evocată, cu atât mai întemeiat, atunci când este vorba despre analiza tipului de discurs practicat de istoria literară. Analizat ca specie de discurs, textul celor mai multe istorii literare se comportă ca o narațiune ce beneficiază de un narator omniscient. Era, am spune, chiar naturală o astfel de opțiune pentru un discurs care dorește să cunoască și să

spună „totul": nimeni și nimic, nici cel mai umil și nici cel mai „versat" personaj, nu îi poate ascunde ceva acestui narator „știe-tot". Este tipul de narator cel mai apropiat de vocația „pozitivistă" pe care secolul al XIX-lea a consacrat-o discursului istoric. Este „ochiul absolut" căruia nu îi poate scăpa nimic și care tentează a-și asuma o perspectivă de „judecător absolut".

Integrat, însă, unei astfel de cutume naratoriale, discursul istoriei literare narează evenimentele istoriei din punctul de vedere al „învingătorului", pentru că omniscienta este, de fapt, o omniscientă a celui ce privește istoria de pe „meterezele" învingătorului. Ceva din reflexul pierdut al cronicarului „de curte" revine în țesătura discursului istoric, doar că noua vasalitate este una asumată în virtutea unei perspective teleologice și, iată, se poate observa cum aceasta, în chip discret, slujește „învingătorului". Chiar și când naratorul dă cuvântul mai multor documente, mai multor puncte de vedere, viziunea asumată, interpretarea lor este „virusată" de viziunea celui care (beneficiind și de ajutorul unei teleologii care nu i-ar fi putut scăpa unui narator omniscient) va câștiga „bătălia".

De cum intră în scenă, viitorii învinși defilează deja ca niște „învinși", iar viitorii învingătorii par să-i anticipeze victoria, părând a arăta că știu ei ceva, riscând să rateze astfel miza propriei lor complexități, din moment ce un plictis sui-generis pare a se instala atâta vreme cât nici un dubiu nu mai pare să planeze asupra victoriei lor.

O analiză a punctului de vedere selectat de strategiile naratoriale care operează în cadrul discursurilor istoriilor sau studiilor de istorie literară ar putea sublinia mult mai clar mecanismul care induce, într-o manieră mai discretă sau, uneori, chiar indiscretă, printr-o asumare a acestei cutume retorice, o „solemnizare" a învingătorilor și, respectiv, o „caricaturizare" a învinșilor. Dincolo însă de radicalizarea acestor asimetrii, fie ele discrete sau emfatice, rămâne încă o „lacună" a istoriei literare: absența unor exerciții de recuperare a viziunilor „alterității".

O relaxare a punctului de vedere naratorial este de dorit, aceasta putând fi asumată, între altele, în baza experimentării unor viziuni aparținând „celorlalți", adică, în acest caz, a celor „contestatari" neomologați de tradiția interpretativă. Dificultatea unui astfel de demers constă în aceea că cititorul de astăzi nu mai are o relație directă cu acești „ex-comunicați" ai literaturii, noi înșine fiind, de fapt, moștenitorii unei structuri a gustului estetic modern, care a fost fixată, în secolul al XIX-lea, de către Junimea. Astfel, am moștenit pe neștiute și reflexul unei „idiosincrazii" față de out-siderii

Junimii, lucru semnalat și de Camil Petrescu, încă din anul 1934, când scria în *„Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului"*:

„Pentru ochii de caligraf, care au considerat până acum veacul trecut, aceasta apare (și nu numai la noi) ca una din epocile de barbarie, un metaschematism de o lipsă de stil și de gust care, se zice, ulcerează orice sensibilitate. Efortul „Junimii" de a limpezi, de a organiza, de a înfrumuseța, a ieșit tocmai din dezgustul față de mediocritatea expresiei contemporane. Sufocată de verbozitatea metisă (bonjurism, chirițism, epoca „Titircă inimă rea" și Rică Venturiano) intelectualitatea românească s-a recules în ordinea preconizată de „Junimea" ca într-un refugiu de frumusețe, și, având de ales între tulburarea de mahalagism cultural a timpului de o parte și seninătatea stilistică a lui Maiorescu de alta, n-a stat decât două decenii la îndoială.

Încă pe la 1895, literatura oficială și școala românească și-a ales ca axe de coordonate a valorilor, criteriile junimiste. Momentul era obligatoriu, dar abia azi înțelegem că s-a făcut cu *o sacrificare a autenticului, a poeticului, a străfundurilor psihologice, aproape dureroase*"[6].

Așadar, dintr-un punct de vedere care ar prelua inclusiv viziunea lui Camil Petrescu, naratorul (și, implicit, evaluatorul) literaturii secolului al XIX-lea îndeplinește nu doar calitatea omniscienței, dar, în același timp, el pare a o cumula și pe cea a calofiliei. Opțiunea naratorului istoriei literare privind plasarea sa de partea *Junimii*, legitimă ca orice opțiune deja operată, se întemeiază, așadar, pe un sacrificiu: un *alt fel* de literatură, cu promisiuni de „autenticitate", dar și *alte* tipuri de viziuni critice, neomologate, sunt ex-comunicate. Astfel, o literatură „anti-calofilă" și, totodată, discursurile unei critici „ne-canonice" au fost scoase în afara noului „muzeu" al literaturii, omologat de vârsta modernă a acesteia și noile sale convenții culturale.

Aceleași convenții care întronau „farmecul" caligrafic, confirmând vocația calofilă a unui spirit victorian, aduceau cu sine și o irascibilitate greu stăpânită față de evenimentele ne-canonice, ca și față de o literatură ne-asemenea: „S-a supraevaluat o caligrafie stilistică al cărei farmec stăpânește astăzi toată intelectualitatea ieșită din școala românească, sugestionată, cucerită de imperativele ei literare. De aici, sincerele și îndârjitele, iar în context irealizabilele sforțări ale câtorva iubitori ai cuvântului fermecător, pentru «salvarea limbii românești». E drept că un scris caligrafic în veacul trecut era destul de rar ca să fie sigur un titlu de numire în slujbă la stat,

iar un „stil" frumos, ceva mai târziu, aducea cu sine reputația de scriitor. Și, dimpotrivă, opere întregi erau decretate nule din motive gramaticale. Cine ar putea tăgădui, încă o dată, că se îndeplinea una din poruncile inevitabile ale dialecticei structurale ale culturii? Că epoca de reacție va veni, nu încape îndoială, fiindcă de altfel și în străinătate reacțiunea împotriva perfecției formale a fost puternică." (Camil Petrescu, 1971 : 39-40)

Se poate întâmpla adesea ca, în fața unei literaturi desuete sau a unei critici ne-canonice, de tipul celei dezavuate de *Junimea*, să încercăm sentimentul kitsch-ului; este evident, însă, în același timp că, alături de aspectul său „terifiant" și „monstruos", kitsch-ul aduce și o „expresivitate" extrem de „perplexantă" și „corupătoare", pe care – numind-o autenticitate* spre a o „îmblânzi" – a sesizat-o și Camil Petrescu. Iar, la urma urmelor, în cadrul strategiilor de diferențiere a câmpurilor culturale, în procesul de segregare a „centralității" și a „marginalității", kitsch-ul, atunci când este invocat, operează în virtutea definiției care spune că el nu este altceva decât prostul gust ... al altora. De fiecare dată kitsch-ul ajută la marcarea (citește „sancționarea") „alterității". El niciodată nu intră în consonanță cu ideea de „sineitate", fiind din principiu alocat obligatoriu și restrictiv „celorlalți".

În cadrul discursului istoriei literare, își face simțită prezența un efect de consonanță între „sinele" cititorului de astăzi și „sinele" Junimii, din care descinde „genealogic", încât asimetria de percepție asupra opiniilor venind din afara *Junimii* este preluată aproape ca o formă de asimetrie „genetică", frizând „apriorismul". Există o variantă optimă de interpretare, care este tratamentul recomandabil în cazul unor astfel de asimetrii „genetice"? Mult mai productivă decât opțiunea în favoarea unuia sau altuia dintre versanții acestei asimetrii, pare să fie prezervarea dreptului de existență a fiecăreia dintre viziuni, după modelul discursului vizual, care permite angajarea, în cazul unui desen anamorfotic, a unor lecturi simultane și divergente, în funcție de unghiul de privire al desenului. Astfel, un același tablou, privit din unghiuri diferite, oferă posibilitatea actualizării unor lecturi absolut diferite. Acest element de construcție a discursului vizual arată, așadar, că există posibilitatea sesizării unor scenarii alternative de motivare în interiorul aceluiași discurs și că repartizarea „credibilității" nu operează ca o fatalitate cu destinație

* Într-un anume sens, retorica postumelor eminesciene ar putea fi apropiată de o estetică anti-calofilă, care, aici, este profesată, după ce, în unele antume (*Scrisoarea II*, *Criticilor mei* ș.a.), această ispită a anti-calofiliei era doar anunțată.

unică. Altfel spus, desenul argumentelor pe care ne-am obișnuit să-l citim, din punctul de vedere al *Junimii*, nu este exclus să „beneficieze" de o altă lectură, la fel de coerentă, poate, dacă este privit prin ochii „celorlalți".

A încerca să experimentezi „priviri" și logici diferite, puse în seama aceluiași obiect, iată una din provocările pe care problema receptării negative o așază în fața recuperării unor astfel de documente, ce trec dincolo de limita receptării canonice.

Așadar, dacă interpretarea pe care o acordăm astăzi modalității în care *Direcția nouă* a fost lansată de Titu Maiorescu, în 1871, nu este singura lectură cu putință, sau altfel spus: dacă entuziasmul în fața unui gest meritoriu al intuiției și chiar al curajului criticului de a-l pune pe junele Eminescu (autor al doar trei poezii publicate până atunci în *Convorbiri literare*) în stricta vecinătate a lui V. Alecsandri, ca „om al timpului modern", nu este singura variantă de interpretare, rămâne atunci de rezolvat delicata problemă a existenței unor viziuni alternative: cum altcumva ar putea fi valorizat gestul „istoric" al descoperirii lui Eminescu de către Titu Maiorescu? Dacă intuiția critică formidabilă și cea mai fericită comprehensiune cu putință sunt atributele gestului maiorescian, debutându-l pe Eminescu, am zice, direct în „istoria literaturii române", deducem, în baza unei legi a simetriei, că orice alternativă interpretativă se definește în chip reflex prin activarea unor opoziții simetrice: incomprehensiune, lipsă de intuiție sau, poate, lipsa șansei de a descoperi (și de a intui) un autor de geniu. În plin secol XX, „invidiind" șansa inegalabilă a lui Maiorescu de a fi întâlnit pe Eminescu, Eugen Lovinescu se supune el însuși exercițiului de rigoare și nu o dată frustrant, de a-și lăsa ușa etern deschisă, în așteptarea marelui scriitor. Șansa întâlnirii dintre un mare scriitor și un mare critic este extrem de rară, ca și aceea, mult mai rară, a potențării reciproce a celor două personaje. Există oare, în aceste condiții, posibilitatea concretizării unor viziuni alternative, coerente și verosimile, care să explice, să „îmblânzească" lipsa intuiției, incomprehensiunea, lipsa talentului critic sau șicana, acest produs umoral extrem de pauper al interacțiunii critice?

Vom încerca, în cele ce urmează, să aducem unele argumente care ar putea veni în favoarea „îmblânzirii" percepției asupra excentricităților care aspectează din plin dosarul receptării negative a *Direcției noi* (și, implicit, lansarea lui Eminescu în spațiul public, sub stindardul *Junimii*), încercând să transformăm peisajul receptării (mai ales cel al receptării negative) într-un spațiu cultural care să fie „lizibil" pentru cititorul de astăzi și care să poată susține o abordare comprehensivă.

* * *

Evaluările criticii și ale istoriei literare au sesizat faptul că, în cadrul acțiunii maioresciene, există două etape: o „vârstă" a de-construcției canonului literar pașoptist, dominată de gesturi critice energice, orientate către de-structurarea „simbolurilor" vechiului mod literar și o vârstă a „construcției" literare, care începe cu *Direcția nouă*, propunând un „proiect" cultural nou, un nou mod de a concepe literatura și, implicit, un nou canon literar. De prima etapă țin articole de tipul *În contra direcției de astăzi în cultura română (1868)*, *Limba română în jurnalele din Austria (1868)*, *Observări polemice (1869)* sau *O cercetare critică... (1867)*. Dacă astfel stau lucrurile din punctul de vedere al istoriei literare, a cărei viziune beneficiază de o percepție și o evaluare post-sincronă a evenimentelor[7], revenind la nivelul de percepție al epocii și la o viziune sincronă cu derularea faptelor, ce se poate observa este faptul că *Junimea*, la 1871 (anul lansării *Direcției noi*) beneficia de o imagine de „demolator" al valorilor extrem de prețuite în epocă, care își construiseră puternicul prestigiu public în descendența climatului cultural pașoptist.

Consecința radicalismului cu care *Junimea* a intrat în spațiul literar al epocii a fost exact această imagine a unui grup *„nihilist"*, care găsește o plăcere suspectă în „demolarea" tuturor valorilor asumate de o comunitate culturală, pe care aceasta tocmai și le consacrase în virtutea unei omologări create de prestigiul efervescentei perioade pașoptiste. Or, faptul că Junimea, la 1871, își consolidase deja o imagine de „demolator" și cum nu existau nici măcar cele mai nesemnificative sau întâmplătoare gesturi care să inducă un minim dubiu față de această ipostază, ba chiar rumorile alimentau o „mitologie neserioasă" în jurul grupării tinerilor ieșeni, asta putea face ca primul gest de „construcție" al *Junimii* (resimțit probabil ca fiind extrem de „inconsistent", din punctul de vedere al percepției epocii) să nu fie „citit" conform intenției autorului. Incongruența dintre intenția autorului (intentio auctoris) care dorea să lanseze un nou proiect cultural proiectul unei noi paradigme literare și intenția sau reflexele de lectură ale publicului (intentio lectoris), care era mult mai pregătit să prizeze aspectul „neserios", „scandalos", „nihilist" al *Junimii*, făceau greu lizibilă o intenționalitate „serioasă" a *Direcției noi* (intentio operis), atâta vreme cât ea părea să fie și lovită de o inconsistență a ofertei.

Așadar, mai înainte ca cititorii epocii să prizeze un efort „constructiv" al *Direcției noi*, la 1871, publicul percepea o imagine mult mai pregnantă și convingătoare a *Junimii*, care o lua înaintea inițiativelor grupării, tăind practic calea unei lecturi ce s-ar fi dorit întemeiată pe niște presupoziții favorabile. Desigur, intenția unei „re-generări" a imaginii nu putea avea un efect instantaneu, atâta vreme cât o eventuală refrișare a percepției depinde și de ritmul mult mai lent al asimilării din partea publicului, reclamând un timp de „acomodare" cu noua ofertă de identitate.

Să adăugăm însă la argumentul imaginii prealabile a *Junimii* și un altul care poate explica dificultățile de asimilare a *Direcției noi*: „reflexele" de lectură ale publicului epocii. Acestea pre-formează intenția de lectură a publicului, fiind alimentate de cutumele consacrate ale climatului cultural în care evoluează. Din acest punct de vedere, este evident faptul că publicul larg al epocii nu izbutise să asimileze „provocările" anti-canonice ale junimiștilor și că reflexele dominante ale percepției erau cele consacrate în descendența climatului pașoptist. La nivelul publicului larg erau conservate și deosebit de active reflexe de valorizare de descendență pașoptistă:

„Frazeologia optimistă era o modalitate oarecum naturală a mentalității pașoptiste. Era o părere a vremii că începuturile noastre aveau nevoie de încurajare și că într-o atmosferă de încredere creațiile culturii se pot dezvolta mai bine. Comparația cu Apusul, rezolvată pururi în avantajul nostru, și ușurința de a acorda contemporanilor elogiile cele mai înalte erau procedări foarte răspândite în scrisul vremii. Față de starea de spirit pe care ele o trădau, Maiorescu aduce ceva ca o trezire în lumina clară a conștiinței și determină în suflete acel efect al modestiei din care dacă nu mai avea să folosească înflăcărarea, putea să profite temeinicia"[8].

Stabilitatea climatului cultural pașoptist se construise pe o deviză a entuziasmului, care consacra principiul stimulării prin simulare: *„scrieți, băieți, numai scrieți!"* Literatura trăia din această cutumă: s(t)imularea, înainte de toate! Se poate spune, de aceea, că într-adevăr din s(t)imulare s-a întrupat literatura pașoptistă. În schimb, literatura cea nouă părea să fie forțată să se întrupeze din „nihilismele" și „zeflemelile" junimiștilor. Or, ce încredere se putea avea în ceea ce ar fi trebuit să înflorească din jalea nerecunoștinței și a zeflemelii? Un nou climat cultural încerca să-și facă loc. Vechiul echilibru realizat între rigorile tematicii pașoptiste și inflexibilitățile apriorice ale unei critici înțelese ca exercițiu general de entuziasmare (*„lăsați literatura să vină la mine"*, părea să fie cuvântul de ordine al criticii) începea să devină unul instabil, încercând parcă să

își găsească (construiască) o altă stabilitate. Iar aceasta era căutată în răspărul cutumelor culturale deja asimilate. Încă o dată se adeverea că ar fi fost mai ușor de adus o lege nouă, o ordine nouă, decât de schimbat una veche. Oferta *Direcției noi* se construia pe o ereditate (negativă) a gesturilor junimiste (refuzul simbolurilor, ordinii și cutumelor culturale anterioare), iar acest refuz crispa cu atât mai mult cu cât noima sa era încă inaparentă publicului larg al epocii, iar liderii de opinie (gen Hasdeu, Aron Densușianu ș.a.) reproduceau încă logica sistemului cultural pașoptist, pe ambii versanți ai literaturii: atât în zona producției de bunuri culturale, cât și în domeniul validării și omologării acestora.

Atitudinea lui Hasdeu nu este, așadar, arbitrară, iar dincolo de aceste condiționalități generice, care oferă o sugestie asupra pre-formării atitudinilor de lectură, există însă și unele nuanțe specifice, care personalizează situația lui Hasdeu ca interpret al ofertei *Direcției noi*. Înainte de anul 1871, erau deja sesizabile unele dintre semnele a ceea ce avea să devină o schimbare de paradigmă culturală. Procesul de formare intelectuală a celor mai mulți dintre liderii pașoptiști fusese strâns legat de cultura franceză, acesta fiind și drumul cel mai scurt prin care parvenise ideologia mișcării de la 1848, fapt care a dus la o configurare a identității pașoptiste în baza unei paradigme de sorginte „franțuzească". Multe dintre datele de identitate culturală ale epocii se află în relație cu această paradigmă, indiferent de unghiul de lectură adoptat. Astfel că, încă de la un nivel extrem de „vizibil", cum este cel al formării, era evidentă trecerea către o altă paradigmă culturală, din moment ce majoritatea junimiștilor aveau o formație germană. Însă o modificare de paradigmă nu ar fi avut consistență dacă trecerea nu ar fi adus implicații în planuri dintre cele mai diverse, căci, de fapt, cele care aveau să se schimbe erau chiar cutumele culturale. La un nivel „superficial" de observație se poate constata că însuși procesul de formare angaja două abordări diferite: pașoptiștii, cel mai adesea fii de boieri din Țările Române, erau trimiși la studii în străinătate (Franța fiind destinația preferată), dar, deși cu toții plecau cu obiective fixate clar, foarte puțini dacă se întorceau cu studiile terminate. În schimb, junimiștii, ca efect al unui cult al „rigurozității", acordau mare atenție finalizării studiilor (chiar dacă acestea presupuneau exigențe în mare parte formale), încât interesul lui Titu Maiorescu pentru încheierea doctoratului lui Eminescu devine elocvent, nu doar ca simbol al unui protectorat cultural conferit junelui poet.

Trecerea de la paradigma franceză la cea germană mai însemna, cultural vorbind, o glisare de la prima vârstă a romantismului flamboaiant, insurgent și spectaculos în contrastele sale, la un romantism temperat, beneficiind de o altă coloratură culturală.[9]

În condițiile emergenței semnelor unei modificări de paradigmă culturală, romantismul francez fusese asimilat cu stimularea și emanciparea identităților naționale, iar – printr-un reflex simetric – oferta paradigmei culturale germane părea să reprezinte un semn de concurență „neloială". Asta cu atât mai mult cu cât ceea ce era „vizibil" din acțiunea Junimii de până la 1871 nu era atât o opțiune (prea greu „lizibilă" pentru publicul epocii) pentru disocierea valorilor, cât „scandaloasa" rejectare a unor nume de scriitori cu valoare de simbol pentru opțiunile unei epoci ce părea să nu își fi consumat toate resursele de reproducere simbolică. Așadar, printr-o lectură „simetrică", acțiunile junimiștilor puteau fi citite ca fiind agresive față de un sistem de valori pe care o comunitate și-l omologase deja, reprezentând o eventuală intruziune a unei direcții „cosmopolite". În același plan al opozițiilor simbolice, diferența ar fi fost dintre un sistem al „insider-ilor" și altul, concurent, al „outsider-ilor".

Înainte de 1871, chiar dacă Hasdeu își permitea chiar să laude unele producții apărute în *Convorbiri literare*, epigramele la adresa revistei ieșene abundă, alături de acuzația continuă de cosmopolitism[10]. Așadar, ceea ce pre-exista apariției *Direcției noi*, era un „contract de lectură" defavorabil Junimii, care era alimentat de iritarea provocată de ceea ce am putea numi o *„semioză a cosmopolitismului"*. Altfel spus, gesturile culturale ale *Junimii* erau „citite" prin plasarea lor într-un „context revelator" menit a intensifica percepția acelei semnificații a acțiunii *Convorbirilor*... care rămânea ocultă probabil pentru publicul larg. Ceea ce irita în demersul *Junimii* era atacul adus canonului literar deja consacrat al epocii și presupoziția că această de-structurare avea drept mobil opțiunea pentru niște cutume reprezentative pentru un alt set de valori și o *altă* cultură (o cultură „străină" în raport chiar și cu paradigma franceză, care beneficia de argumentul latinității). Farsele lui Hasdeu asta aveau de demonstrat: oferta literară junimistă nu era nici reală și nici „sinceră", ci era o „clonă" realizată după bibliografii și „mofturi" nemțești. Nu substanța literară conta, ci în-semnele de înmatriculare ale unei literaturi (un presupus nume de autor german ș.c.l.). Altfel spus, iată-l tocmai pe Titu Maiorescu, cel care condamna formele fără fond, cum uza din plin de ele în propria revistă. Demonstrația lui Hasdeu putea fi copioasă pentru public, iar ceea ce era de demonstrat fusese rezolvat cu doar două farse, evitând costurile unei polemici clasice, producătoare, între altele, de uzură simbolică, inclusiv pentru eventualul inițiator.

Având în vedere faptul că, în cultură mai ales, nimic nu apare din nimic, ar fi de lămurit în continuare două aspecte care țin de

opțiunile lui Hasdeu: cum se motivează opțiunea pentru polemică și de ce a selectat formula farsei? Opțiunea pentru polemică era una „reactivă", „reflexogenă", ținând de necesitatea furnizării de reacții la „provocările" aduse de *Junimea* prin inițiativele anterioare anului 1871 (se adunaseră deja 7-8 ani de acțiuni culturale ale grupării ieșene), încât reflexul polemic era stabilizat practic de un „contract de lectură" prealabil lansării *Direcției noi*.

De ce a ales retorica farsei pentru a înscena un obiectiv polemic? Justificarea ludică, tentația unei reacții „creative" este congruentă și ea cu opțiunile lui Hasdeu. Însă credem că ar putea fi vorba de ceva mai mult decât doar atât. Pentru aceasta ar însemna totuși să încercăm o asumare a ofertei *Direcției noi* din punctul de vedere al lui Hasdeu, al unui outsider așadar, o viziune desrobită de percepții sentimentale. Pentru aceasta nu avem decât să revenim la una din întrebările anterioare: cum putea să fie percepută *Direcția nouă* de către acei contemporani care nu împărtășeau convingerile culturale junimiste?

Judecând „lista" de scriitori ai *Direcției noi* după criteriul „așteptărilor de autor", se observă următoarele: avem o direcție nouă cu nume destul de „vechi" – numele lui Alecsandri, de exemplu, era legat în mod esențial de perioada anterioară, nefiind o apariție nouă pentru public, iar înnoirea operei sale putea să scape publicului larg al epocii. Numele celorlalți poeți erau deja cunoscute și oarecum „consacrate", „clasate" ca așteptare, întrucât S. Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni, Th. Șerbănescu sau D. Petrino nu se prezentau atunci în fața publicului. Aceste nume nu puteau furniza speranțe de „noutate", fiecare dintre ei având deja un culoar previzibil de audiență. S. Bodnărescu deja era „elucubratul" junimist, Matilda Cugler și Th. Șerbănescu aveau o onorabilitate și ea deja previzibilă, care nu mai ridica probleme de asimilare: accesibilitatea poeziei lui Th. Șerbănescu îl făcea să fie prețuit de către unii dintre contemporani ca fiind „cel mai iubit dintre tinerele privighetori ale Moldovei"[11], iar Matilda Cugler părea să fie așezată, pentru unii contemporani, într-o asimetrie profitabilă chiar față de Eminescu și Bodnărescu: „Defectele ce i le imputăm îi viu de la modele scoase sub influența căreia d-ei se află: *Direcția cea nouă* din Iași. Direcție care, găsind defecte în toată lumea și la tot ce nu e ieșit din cercul d-lor, nu oprește totuși nici decum pe d-nii I. Negruți, Eminescu, Bodnărescu și alții, de a scri niște versuri, ciudate, în cari regulile artei, ale limbei și prescrierile bunului gust sunt foarte călcate: ceea ce face ca poeziile lor să nu fie gustate și mulți cetitori să nu vază într-însele altă poezie, decât pretenție de a și le numi așa. De vițiul limbei, d-na Cugler, într-adevăr, e ferită".[12]

Cât despre prezența numelui lui D. Petrino, ea era una „decorativă", fiind motivată mai curând de adeziunea sa, la acel moment, la criticismul maiorescian[13], și de faptul că, prin prezența sa, *Direcția nouă* își dovedea capacitatea de a-și asuma și scriitori din afara *Convorbirilor literare*. Desigur, relativa audiență a baronului bucovinean în mediile „ziarelor din Austria" putea să conteze și ea în același sens.

Judecând, așadar, din perspectiva strictă a „așteptărilor de autor", sugestia de „noutate" a direcției avea o oarecare uzură pentru fiecare din numele etalate, cu excepția numelui lui Eminescu, care apărea aproape „din nimic". Resursele de imprevizibilitate ale ofertei *Direcției noi* focalizau, așadar, pe numele lui Eminescu, fapt care putea să sugereze, între altele, chiar și o „inconsistență" a unei direcții ce se anunța în acest fel a fi „nouă": oricât de nouă, ea se baza pe „piese" vechi, deja cunoscute publicului. Așadar, nimic surprinzător până aici, doar dacă pomenirea lui Eminescu – în interiorul enumerației direcției – nu ar fi riscat să fie o „noutate" ce echivala cu o *sfidare*: atât față de Alecsandri, prin vecinătatea imediată a plasării sale, cât și față de ceilalți poeți, care nu mai erau de mult niște necunoscuți.

Dar, ceea ce putea să pară a fi o sfidare, judecând din punctul de vedere al așteptărilor de autor pe care se construise lista *Direcției noi*, devenea din perspectiva „așteptărilor de operă" de-a dreptul hilar, dacă nu ar fi putut părea chiar insultător. Din punctul de vedere al așteptărilor prefigurate de opera deja cunoscută a autorilor, lucrurile se prezentau extrem de dezavantajant pentru Eminescu, care se prezenta la bilanțul oferit de *Direcția nouă* cu doar... trei poezii (publicate în *Convorbiri literare*, până în mai 1871). În ședința *Junimii* din 6 octombrie 1872, în vreme ce Eminescu era plecat din nou la studii în Germania, i se citeau în cenaclu poeziile publicate până atunci în *Convorbiri*, care ajunseseră între timp șase la număr.

Ce se observă ușor este că, din nou, ierarhia expectanțelor de autori și operă nu este respectată de ordinea preferințelor etalate de T. Maiorescu în *Direcția nouă*. Dacă ar fi să se procedeze în limite strict pozitiviste, conform principiilor „cibernetice", procesul de electie al scriiturilor și ierarhia preferințelor poate fi privit ca un „secret de fabricație", care nu poate fi aproximat decât prin examinarea limitelor sale: așadar, prin analiza „input-ului" și a „output-ului". Așadar, în această „black box" se folosește pe post de input un nume de autor și opera sa, iar în output i se rezervă un număr de ordine în topul preferințelor noii direcții.

Ceea ce rezultă din acest proces nu putea reprezenta nici mai mult nici mai puțin decât o „insultă" adusă „logicii". Doar că ceea ce mai

rămâne de precizat este logica de referință. Dacă ar fi ca lucrurile să fie judecate din perspectiva logicii de acreditare pașoptiste, chiar și acolo se poate observa că statutul de scriitor se conferea cu oarecare larghețe. Chiar dacă, în cadrele mentalului pașoptist, o operă se aproxima și în funcție de amploarea arhitecturii sale (căci una era să ai deschis un șantier literar dedicat realizării unei mitologii naționale, cum era cazul lui Gh. Asachi, și alta era să ai un destin potrivnic, care, să nu-ți permită să lași decât doar 5 poezii, precum Cârlova), totuși, numele de autor, statutul de autor meritoriu erau conferite cu generozitate tuturor; chiar și așa, ierarhia nu se făcea în totală abstracție de „relevanța" operei, care putea fi apreciată atât sub aspect cantitativ, cât și din perspectiva asumării priorităților tematice anunțate și omologate de practica curentă a epocii, respectând descendența programului *Daciei literare*. Oricum, în acord cu modul de „omologare" al statutului de scriitor în contextul epocii post-pașoptiste, nimeni nu ar fi putut să se hazardeze și să încalce simultan atât „maxima cantității" operei, cât și „maxima relevanței tematice". Un scriitor, pentru a fi credibil, pentru a dobândi autoritate publică trebuia să îndeplinească, simultan, cele două condiții, licențele având un sens unic, oferindu-se, așadar, numai în cazul în care un preaplin atestat în privința „maximei sincerității" tematice putea să conteze pentru o suspendare temporară a „maximei cantității" operei. În acest context, selectarea unui poet cu doar trei poezii publicate (*Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est!*) într-un top literar și plasarea sa imediat după autorul reprezentativ, totuși, al epocii, însemna o încălcare simultană a celor două maxime, față de care depindea credibilitatea selecției, conform logicii pașoptiste de conferire a rolului și statutului de autor.

Din punctul de vedere al unei logici pozitiviste, în care domină „așteptarea de autor și operă", e clar că input-ul operei nu legitimează, în cazul junelui Eminescu, output-ul ierarhiei. A introduce într-o astfel de „cutie magică" trei texte și a scoate un autor („genial"), demn de a sta umăr lângă umăr cu Alecsandri, pare a fi nici mai mult nici mai puțin decât un fel de scamatorie, un fel de farsă magică. E ca și cum un prestidigitor, un iluzionist ar arunca într-un joben o monedă și ar scoate din el fâpturi și obiecte dintre cele mai neașteptate și implauzibile. Conform acestei logici, impunerea lui Eminescu în topul *Direcției noi* avea ceva din implauzibilitatea unui gest de prestidigitator: junele Eminescu, la 21 de ani, nu avea nici măcar o „notorietate" prealabilă pe care să se fi bazat o astfel de opțiune, dar nici o „operă" suficientă pentru a putea legitima opțiunea respectivă. Altfel spus, profilul său de autor era sub un dublu

aspect „deficitar", cele trei poezii publicate jucând mai curând rolul unor „texte" aflate în căutarea unui ... autor.

De aceea, opțiunea lui Hasdeu pentru o replică dată sub forma unor farse pare a fi mai curând prelungirea unei lecturi a *Direcției noi* care actualiza vocația de „prestidigitator" a lui Maiorescu, cel care, în cazul lui Eminescu, putea să scoată cu trei poezii introduse într-un joben un poet de notorietate, vecin de clasament chiar cu respectabilul Alecsandri. Opțiunea lui Hasdeu era mai curând una de preluare și „potențare" a unei „farse virtuale" pe care Maiorescu însuși părea (după opinia criticului *Columnei lui Traian*) să o propage. Strategia lui lui Hasdeu era alimentată, de fapt, în intenția acestuia de a reduce la absurd ipoteza avansată de Titu Maiorescu. Astfel, dacă lui Titu Maiorescu i se atribuia în mod virtual puterea unui Midas de a transforma prin simpla sa atingere a unui autor oarecare într-un autor de notorietate, atunci farsele lui Hasdeu nu puteau să-și propună decât să dovedească inconsistența „regelui" prin divulgarea „input-ului" cu care era alimentat acest proces, demonstrând astfel lipsa de temei a opțiunilor literare ale *Direcției noi*. După modelul inventării scriitorilor de notorietate presupus a fi fost aplicat de T. Maiorescu, B.P. Hasdeu a inventat niște scriitori inexistenți (truc pe care „bibliografiile" fantaste postmoderniste îl vor consacra, mult mai târziu) care au și fost publicați în *Convorbiri literare*, și dacă jocul ar fi continuat, cine știe cum s-ar fi terminat această aventură, dacă farsa nu s-ar fi oprit la trimiterea a doar câte unui text, pentru fiecare din cei doi autori inventați, ci ar fi riscat să continue cu producții literare tot mai consistente. Acuza implicită a demonstrației lui Hasdeu avea însă o conotație mult mai agresivă: Titu Maiorescu, cel care blama circulația formelor fără fond, era și cel care, iată, le practica, pare a spune lectura lui Hasdeu. Iar exemplul junelui Eminescu era numai bun pentru a dovedi inconsistența unui „autor" impus în imediata apropiere a lui Alecsandri, a cărui apariție era simțită ca fiind fabricată „ex nihilo". Ceea ce în literatură, de fapt, reprezintă o imposibilitate.

Impactul farselor lui Hasdeu văzute ca *evenimente de comunicare* era considerabil: el a izbutit să creeze și să acrediteze *o semioză de farsă* în jurul *Direcției noi* și, pe durată de câțiva ani, aproape toate reacțiile de receptare au mers pe mâna lecturii lui Hasdeu, care vedea în *Direcția nouă* un text „neserios", un gest de „iluzionism" cultural. Mai mult chiar decât acest aspect de orientare a expectanțelor publicului, crearea farselor și divulgarea „rămășagurilor" echivala cu ceea ce în comunicare se numește crearea evenimentului de comunicare. Din punctul de vedere al creării de imagine, atacul lui Hasdeu țintea perfect, lăsându-și adversarii fără posibilitate de

replică, evenimentul divulgării farsei focalizând atenția publicului asupra adversarului și conservând o imagine negativă asupra partenerului de joc.

Hasdeu de dovedise creativ de două ori: a creat în jurul *Direcției noi un context interpretativ* orientat spre favorizarea unei percepții favorabile glumei, farsei și a creat și *evenimentele de comunicare* (cele două farse) care erau menite a acredita o imagine caricată a *Junimii* în cadrul publicului epocii. Pe de altă parte, ca scenariu ludic, jocul propus de Hasdeu era unul de „urmărire și captură", care mobiliza atenția publicului, speculând impactul unui scenariu de urmărire, ce era alimentat între timp cu fel de fel de rumori sau... șicane.

* * *

Această receptare a lui Hasdeu, plasată în imediata vecinătate a lansării *Direcției noi*, nu are consistența unui discurs critic. Scenariul receptării este mai curând unul de tip permisiv: conține niște puncte fixe (cele două farse ale lui Hasdeu), iar restul scenariului este lăsat „în alb", pentru a fi completat, în funcție de oportunitățile de moment, cu zvonuri, obiecții sau ... șicane. În acest fel, se realizează o glisare de la opțiunea pentru o reacție motivată (cea a identificării și promovării unei *semioze de farsă*) la o preferință pentru un registru mai „slab" motivat sau de-a dreptul arbitrar, cum este opțiunea pentru șicană.

Între rumorile motivate care alimentează semioza farsei, unele sunt alimentate de iritarea provocată de agresivitatea cu care *Junimea* atacase valorile și simbolurile deja consacrate de epocă, contrapunându-li-se un set de nume considerat irelevant: „Pentru dânsul [Titu Maiorescu], Panteonul se compunea din d. Eminescu, Bodnărescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Burlă, Kugler și d. Titu-Liviu Maiorescu". Agresivitatea *Junimii* era prizată cu o așa intensitate ca și când „zeii" comunității ar fi fost în pericol. Prin tratarea sub formă de farsă, pericolul era „îmblânzit", iar adversarii deveneau niște agresori caricați. Consumându-se într-un registru minor, ca urmare a adaptării la retorica de farsă, gesturile polemice dobândesc „inconsistența textuală" a unor rumori, care e de bănuit să fi fost mult mai active într-un registru „informal".

Reacționând foarte prompt față de publicarea *Direcției noi*, în *Columna lui Traian* se înființează, începând cu nr. 22, din 9 iunie 1871, în cadrul rubricii „Varietăți", un subcapitol „Poezia Maiorescu", în care urmau a fi prezentate, în mai multe numere, „mostre din muza d-lor al-de Bodnărescu, Eminescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Matilda Kugler etc". Astfel de reacții, fără a avea articulațiile unui

discurs critic, reprezentau mai curând un „acompaniament" de zvonuri care se întrețeseau, poeziile apărând fără comentarii, ci doar cu sublinieri ce, evident, scontau pe o complicitate a unui public ce nu ar fi așteptat decât cel mai mic semn pentru a izbucni în râs.

Este extrem de dificil de recuperat acest discurs al rumorilor epocii, care se compune adesea din frânturi de replică, aluzii, text și informație iconică (tot felul de caricaturi care compun retorica epocii). Alături de *Columna lui Traian*, în această polemică a rumorilor intră și alte reviste, precum *Ghimpele*, care erau, de fapt, specializate în promovarea zvonurilor, cu instrumente specifice unor reviste satirice. Multe din imponderabilele care formează această rumoare a epocii par inelocvente, dacă sunt privite sub specia unui discurs critic ; existența lor însă trebuie privită ca fiind una aparținătoare aceleiași semioze a farsei, căreia îi conferă astfel pondere. Capilarele receptării sunt mult mai dinamizate de astfel de rumori, care își ating mai lejer astfel publicul țintă, trecând dincolo de plaja publicului specific literar și ajungând la un public nespecializat și neinițiat în intimitățile problemelor culturale. Puterea de discriminare a unui astfel de discurs este, oricum, superioară unui discurs critic, care are un impact limitat la anumite structuri de public. Derapajul în arbitrar poate fi indus foarte ușor, fiind o tentație facilă, și atunci rumoarea alunecă, fără subtilitate, în șicană.

Trebuie însă precizat faptul că astfel de atacuri arbitrare, având drept unică țintă sâcâirea adversarului, nu derivă dintr-un discurs cu articulații critice, ci din magma labilă a rumorilor publice, care, între timp, se va fi desprins din semioza farsei, cea care, inițial, autentifica astfel de reflexe de lectură. Întârzierea în arbitrar și mimarea prelungită a legitimității caracterizează însă retorica sâcâitoarei șicane.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A.1.2. POLEMICA «CONVORBIRILOR LITERARE» CU «REVISTA CONTIMPORANĂ»

Motto-uri:

„...Regretăm că până acum ziarele cari aspiră a conduce opiniunea publică s-au mărginit, a proposit de norul-filosofie Maiorescu-Negruzzi, a opune ironia la ironie, epigrama la epigramă, satira la satiră... Era mai bine să se spună românului ce a să cadă asupra-i din acel nor: grindină, furtună ori ploaie fecundantă? Dar ceea ce nu s-a făcut până azi încă e timp de a se face."

(V. A. Urechia, *Noua direcțiune din Iași*)

„Când un critic de talia d-lui T. Maiorescu, recunoscând negreșit imperfecțiunile d-lui Eminescu, îl pune însă alături imediat cu marele nostru poet Alecsandri, nu mai putem vedea în d. Eminescu un debutant care să aibă nevoie de încurajare spre a nu i se împiedica avântul."

(G. Gellianu: *Poesiile d-lui Eminescu*)

* * *

După apariția articolului lui Maiorescu *„Direcția nouă"*[14], gruparea *Junimii* a intrat într-o perioadă de relativă „expectativă", înregistrând reacțiile cercurilor bucureștene și ardelene față de provocarea pe care o reprezenta proiectul cultural al *Direcției noi*. Departe de a fi beneficiat de reacții comprehensive, așa cum cititorul de astăzi ar putea să presupună, în virtutea unei logici retrospective care amplasează faptele într-un relief retușat teleologic, se revarsă faptul că primul feed-back al articolului maiorescian a sublicitat intenția autorului.

Cele trei tipuri de intenționalități, cea a autorului (intentio auctoris), intenția de lectură a publicului (intentio lectoris) și intenția retorică a textului (intentio operis) funcționaseră fără un minim regim de corelare a acestor segmente, ele angajând practic – în orizontul de așteptare al anilor 1871-1872 – relații incongruente. Această situație era rezultatul necorelării dintre „contractul de lectură" angajat deja de *Junimea* și publicul său, anterior anului 1871, și oferta noului proiect cultural al *Direcției noi*. Se vede faptul că simpla publicare a studiului maiorescian nu fusese suficientă pentru a angaja o lansare (promovare) optimă a acestei direcții. Publicul risca să răspundă acestei oferte activând reflexe vechi de lectură ce reactualizau interpretările anterioare (depreciative la

adresa *Junimii*), care erau mult mai „sedimentate" în memoria colectivă a publicului. Obiecția generală adusă era cea de inconsistență a ofertei culturale a *Direcției noi*, iar reacțiile anterioare ale lui Hasdeu veniseră tocmai să acrediteze imaginea unei „farse culturale", care nu merita să fie luată în serios, fiind una din multele „excentricități" junimiste, care completa deja o paradigmă preexistentă. Dacă din punctul de vedere al intențiilor de lectură ale publicului care împărtășea opiniile lui Hasdeu, ideea de „excentricitate", de „farsă" constituia genul proxim al *Direcției noi*, din punctul de vedere al *intenționalității autorului*, studiul risca să fie sublicitat, receptarea acestuia minimalizând dimensiunea proiectată, de „provocare" culturală a studiului. Ceea ce se dorise a fi o „provocare" culturală, o primă replică a unui demers orientat către construirea unui nou canon literar, fusese luat, la nivelul primului feed-back, drept o simplă „farsă".

O lansare optimă a *Direcției noi*, care să fi contribuit la luarea în serios a provocării culturale pe care studiul o intenționa, fusese deocamdată ratată. Ideea emergenței unui canon literar alternativ față de cel aflat încă în vigoare la acea dată nu fusese prizată de public. Și pentru că această polemică, a canoanelor alternative, risca să rămână invizibilă publicului epocii, părea să fie imperios necesară o repunere în discuție a *Direcției noi*. Contextul optim care ar fi putut favoriza o percepție focalizată asupra disputei dintre niște canoane concurente, dintre un canon deja consacrat și altul emergent, nu putea fi decât un context polemic. O polemică bazată pe „rivalitățile" dintre „școli literare" ar fi prezentat dezavantajul de a stimula prelungirea unei percepții negative asupra *Junimii*, însă ar fi fost, desigur, meritorie fie și numai pentru faptul că ar fi permis dislocarea percepției *Direcției noi* dintr-o zonă „neserioasă", de excentricitate minoră și ar fi putut-o plasa într-un context „serios", în care formularea unor „acuze grave" ar fi permis, totuși, cel puțin o „autentificare" a provocării.

Dacă *Direcția nouă* putea să conțină, în subtext, libretul unei „amenințări" culturale, a unei polemici provocatoare de identitate, până la începutul anului 1873 această amenințare părea să fi fost percepută mai curând ca un lucru de „șagă".

Prin lansarea polemicii cu *Revista Contimporană*, o revistă abia ieșită pe piață cu câteva numere de apariție și care putea să fie recomandată de un orgoliu cultural neerodat, Maiorescu putea încerca să repună *Direcția nouă* în discuție, fie și cu riscurile realimentării unor percepții negative. Astfel, prin lansarea polemicii cu *Revista Contimporană*, se pare că asistăm, de fapt, la o încercare de a obține o reconfigurare polemică a identității *Direcției noi*, o

autentificare în cheie polemică a unei identități emergente. Or, în calculele unei astfel de „autentificări polemice" era previzibilă chiar și inducerea unei *programări negative* a lecturii *Direcției noi*. Așteptările autorului „*Beției de cuvinte*" nu puteau să evite o previzibilă angajare de către „adversari" a unei percepții negative în legătură cu personajele *Direcției noi*. Ba chiar, în cadrul „ritualului polemic", programarea unei receptări negative din partea „oponentului" este un dat constitutiv. Nu are, de aceea, cum să ne mire faptul că personajele *Direcției noi* devin „personaje negative" în scenariul receptării celor de la *Revista Contimporană* (și, evident, al publicului simpatizanților acestei publicații). Dar ceea ce conta era, în definitiv, ca percepția *Direcției noi* să nu eșueze într-o zonă minoră de „glumă" literară, așa cum receptarea din anii 1871-1872 părea să fi fost în chip dominant. Pentru aceasta avea să se recurgă la *crearea unui eveniment de comunicare* (prin intermediul lansării unei polemici literare) ce își dorea să comute percepția publică asupra mizei „serioase" a *Direcției noi*, chiar și cu asumarea riscurilor ce ar fi decurs din angajarea unor reacții negative. Ceea ce era însă obligatoriu de obținut era trecerea receptării dintr-o paradigmă minoră, de „farsă culturală", într-una „serioasă", în care chiar dacă oferta *Direcției noi* ar fi urmat să fie tratată „adversarial", cel puțin *nu ar mai fi putut fi desconsiderată*. În felul acesta Titu Maiorescu relua inițiativa comunicațională, depășindu-se o primă etapă, când (cu excepția publicării *Direcției noi*) *Junimea* avusese un rol pasiv, iar inițiativa comunicațională aparținuse, în cadrul „ostilităților" declanșate, lui Hasdeu.

Sentimentul rezultat în urma parcurgerii reacțiilor de până atunci este că, până la acel moment, nimeni nu avusese aplecarea necesară pentru a discuta problemele direcției ieșene pe fond: „regretăm că până acum ziarele cari aspiră a conduce opinia publică s-au mărginit (...) a opune ironia la ironie, epigrama la epigramă, satira la satiră...", nota V. A. Urechia.[15] În același timp, odată cu acordarea unui tratament serios canonului care se înfiripa, se puteau suspenda licențele acordate unui joc permisiv al receptării; dacă până aici *Direcția nouă* putea fi citită ca o „farsă" gogonată, demnă de a stârni amuzamentul, astfel de îngăduințe nu vor mai fi permise din moment ce lucrurile vor fi fost luate în serios: „Când un critic de talia d-lui T. Maiorescu, recunoscând negreșit imperfecțiunile d-lui Eminescu, îl pune însă alături imediat cu marele nostru poet Alecsandri, nu mai putem vedea în d. Eminescu un debutant care să aibă nevoie de încurajare spre a nu i se împiedica avântul."[16] Structura *Direcției noi*, așa cum era prezentată la 1871 și 1872, era foarte aproape de ceea ce se numește o „structură virtuală", ea promovând nu atât

scriitori și opere „clasate", „încheiate" sau „previzibile", cât scriitori și opere de la care se mai putea aștepta o evoluție. Ca atare, formula de prezentare a scriitorilor din *Direcția nouă* nu era unitară, îmbinându-se *critica de evaluare* prin selecția unor texte relevante (în cazul lui Alecsandri), *critica de întâmpinare* (pentru Eminescu) și *critica de promovare* și *clasificare* pentru unii scriitori mei vechi ai *Junimii* (Bodnărescu, Șerbănescu, Cugler-Poni).

Prin urmare, toate aceste diferențe de tratare a scriitorilor erau puse în paranteză, lectura „serioasă" a *Direcției noi* focalizând pe ceea ce era „grav" în oferta culturală avansată: juxtapunerea celui mai reprezentativ nume de scriitor – Alecsandri, aparținător el însuși prin prestigiul său deopotrivă perioadei anterioare – cu numele unui quasi-debutant, un autor recomandat prin publicarea a doar trei poezii în *Convorbiri literare*, până în mai 1871. Or, această juxtapunere „scandaloasă" nu putea fi contestată de către preopinenți decât prin asumarea ipotezei și reducerea acesteia la absurd: dacă numele unui debutant este invocat lângă un Alecsandri înseamnă că debutantul nu este și nici nu trebuie considerat ca un debutant; iar dacă prestigiul lui Alecsandri îl recomanda pe bardul de la Mircești ca pe un poet al superlativelor, cel care ar fi stat lângă dânsul nu ar fi putut fi, prin consonanță, decât din aceeași paradigmă, a genialității. Or, era junele autor al celor trei poezii publicate capabil a susține demonstrația unei genialități? Erau cele câteva texte ale sale publicate, până în 1873, geniale? Textele se dovedeau pentru ochiul cititorului a fi pline de incongruențe gramaticale și prozodice (acuză gravissimă pentru norma poetică a epocii!), încât „genialitatea" autorului ieșea din discuție. *Quod erat demonstrandum*: genialitatea lui Alecsandri era pusă lângă... „notorietatea" unui autor recomandat de trei texte poetice și acelea pline de nesocotințe gramaticale chiar. Gestul lui Maiorescu părea a fi el însuși unul nesocotit, iar primii care vorbesc despre „genialitatea" lui Eminescu, consacrând-o cu tot cortegiul conotațiilor negative, sunt „detractorii" noii direcții. Conotațiile peiorative ale acestui stereotip al „genialității" junelui Eminescu – arată că acesta fusese lansat ca expresie a necesității de a reduce la absurd ipoteza *Direcției noi* lansate de Titu Maiorescu.

Care sunt resorturile care declanșează ofensiva *Revistei Contimporane*? În primul rând, nevoia de a nu lăsa fără răspuns atacul maiorescian și de a apăra prestigiul membrilor acestei gazete. „Dacă d. Titus Livius Maiorescu nu poate fi un Sainte-Beuve, un Philarte-Chale, un Teophile Gautier, să fie d. Titus Livius Maiorescu, și să-i trecem cu vederea contravențiunile d-sale către gramatică și logică, căci omul nu este tare în ele și nu avem ce să-i facem. Am avea

însă un consiliu amicale să-i facem. Să nu ia în criticele d-sale acel aer doctorale, care nu-i convine, și să fie de aici înainte tot atât de modest, pe cât sunt și cunoștințele și puterile d-sale în materie literarie."[17] În viziunea lui Pantazi Ghica, Titu Maiorescu este în continuare un „forceur" (prelungire a percepției din cadrul polemicii cu Hasdeu), iar identitatea de grup a *Junimii* derivă din aceea că este un *grup de admirație mutuală* („ortaua de admirație mutuală").

Dincolo de „reflexul de autoapărare" care declanșa atacul *Revistei Contimporane*, acesta era legitimat și de faptul că polemica junimistă, pornită împotriva canonului literar al epocii, îmbrăca aspectul unei agresiuni identitare: existența unui canon literar asumat de o comunitate reprezenta un element de stabilitate a imaginii pe care comunitatea respectivă o avea despre sine și despre propriile sale valori. Din acest punct de vedere, atacurile maioresciene agresau chiar imaginea pe care comunitatea culturală și-o făcuse despre sine: „Cine nu-și amintește cum d-lui [d. Maiorescu] în primele conferințe din Iași, în saloanele băncii a început prin a propune arderea a toate încercările noastre literare, fără deosebire de V. Alecsandri, pe care mai apoi tot d-lui l-a iertat, ca să-l puie alături cu D. Bodnărescu, Eminescu și ceilalți?"[18]

De asemenea, ceea ce irita în apariția *Direcției noi* era pretenția de „școală". Această idiosincrazie față de alura de „școală" a *Junimii* reprezintă, de fapt, lectura în negativ a modificării de imagine pe care Titu Maiorescu încerca să o introducă în structura de identitate a grupării ieșene: trecerea la o etapă de construcție a unui nou canon literar, a unei oferte literare alternative și, totodată, realizarea unui transfer de la o identitate focalizată pe puține personalități (dacă nu chiar excesiv focalizată pe Maiorescu însuși) la o *identitate de grup*. Aceste modificări, în anii 1871-1873, erau cerute și de necesitatea *Junimii* de a-și crea un profil public nou, o imagine de grup, diferită de faima lor de „zeflemiști", capabilă a susține un alt fel de plasament în cadrul spațiului politic, trecere pe care *Junimea* o tatona deja în acei ani. „Cu bună seamă cetirea de câtiva ani a elucubrațiunilor *școalei* din Iași nu o dată ne-a provocat și pe noi la râsete cari ar fi putut deveni omerice; totuș mărturisim că afecțiuni cari ne legau din copilărie cu unii din membrii intrați, cu *nepricepere*, în țarcul filosofului ieșean ne-au răcit nu numai o dată râsul pe buze, regretând rătăcirea amicilor și așteptând deșteptarea lor.

Un alt sentiment însă ne-a făcut să stăm în tăcere: tendința, pretențiunea de școală nu se manifestase până aici; lucrarea se prezinta ca individuală și ne credeam obligați a ține socoteală cu bunăvoință, a încoragea pe aceia cari voiau să lucreze și pentru aceasta închideam ochii asupra erorilor ce înaintau.

Astăzi însă, când vedem că d. Titus Livius Maiorescu, în numele unei *școale noi*, unei *noi direcțiuni*, își permite a striga: «Nu pe acolo!» oricărui om serios care cată a se amesteca în afacerile timpului său, suntem datori să ne interesăm: care este calea pe care d. Maiorescu o proclamă ca bună, unică bună și *Nouă Direcțiune?* Ce este în realitate ceea ce cu atâta zgomot se numi *Noua Direcțiune* de însăși persoana din creierii căreia izbucni această nouă Minervă modernă? (...)"[19]

Necesitățile polemice imediate făceau necesară dovedirea faptului că Maiorescu, în calitatea sa de șef al acestei „școale", se afla într-o eroare de fond, iar pentru a demonstra incorectitudinea (citește „implauzibilitatea") construcției culturale propuse de T. Maiorescu se cerea evidențiat tocmai punctul slab al construcției maioresciene. Astfel, trebuia să se justifice, dacă era posibil, cum anume ar fi putut să apară un scriitor „din nimic" (căci trei poezii publicate reprezentau în ochii publicului – luat pe post de arbitru – chiar „nimic") și să fie propulsat în poziția de „vice-lider" al top-ului scriitorilor unei noi direcții cu pretenții reformatoare în literatura română. Așadar, *Revistei Contimporane* nu-i rămânea decât alternativa demonstrării faptului că *proiecția* unei *direcții noi*, așa cum era realizată, la 1871 – 1872, *de Junimea*, într-o manieră provocatoare și, totuși, cam fără acoperire, din perspectiva convențiilor asumate deopotrivă de creatorii și publicul epocii, era mai curând *o pretenție*. Așadar, *un moft*. Doar că Hasdeu realizase această demonstrație, răspunzând cu farsă la farsă; așa că noilor oponenți ai *Junimii*, dacă voiau să dea un atac nou (și decisiv, vor crede aceștia) asupra *Direcției noi*, nu li se mai permitea să profeseze strategii ce fuseseră deja practicate, prin luarea în ușor a pretențiilor (neacoperite, ziceau ei) ale direcției ieșene, ci trebuiau să adopte alte tactici. Așa s-a făcut de a ajuns să fie și lista scriitorilor propuși de *Direcția nouă* să fie luată în serios.

A.1.3. POLEMICA CU «TRANZACȚIUNI LITERARE ȘI ȘTIINȚIFICE»

Despre poziționarea revistei *Tranzacțiuni literare și științifice* în raport cu lansarea *Direcției noi*, ca și despre modularea ulterioară de atitudine a scriitorilor arondați acestei publicații ce fusese sub influența lui B.P. Hasdeu, amintește Titu Maiorescu ceva mai târziu, în 1876, într-o scrisoare către N. Gane. Stabilirea lui Maiorescu în București, ce survenise odată cu intrarea liderilor *Junimii* în politică, schimbase cu mult din datele inițiale ale situației ce recomandase, la momentul respectiv, contextul lansării *Direcției noi*. La patru ani după publicarea, în serial, a *Direcției noi* și după declanșarea unor polemici care avuseseră menirea de a construi un *eveniment de comunicare* orientat spre promovarea școlii literare de la Iași, Maiorescu își permitea acum, în 1876, să încerce o „racolare" sau, cel puțin, o „pasivizare" a foștilor preopinenți, proveniți mai cu seamă din rândul scriitorilor care publicau în cadrul revistelor bucureștene. În acest context, conservarea unor reflexe polemice „anacronice" de către chiar *Convorbirile literare* îi puteau cauza neplăceri noului demers maiorescian, inducând un disconfort în raport cu noua manieră de angajare a relației cu liderii bucureșteni ai literelor române. La 1876, aproape nici unul dintre vechii adversari nu continua să se plaseze pe exact aceleași poziții pe care le asumaseră în acei ani imediat de după 1872. De la București, Titu Maiorescu trăgea un semnal de alarmă, sesizând riscurile pe care le-ar fi putut alimenta cultivarea unor ostilități anacronice: „Protestez însă încontra observărilor deosebit de aspre asupra tinerilor de a «transacțiuni» pag. 355 col. 2 – a sus. Acești tineri, îndeosebi Laurian, Mihăilescu și Anghel Dumitrescu s-au pocăit (nu v'a spus-o Vărgolici?), sunt astăzi partizani declarați ai noștri, cetitori aprigi ai «Convorbirilor», și dacă era bine a lovi în «Transacțiuni» când erau redactate de niște impertinenți, nu văd prudența și dreptatea de a repeta lovitura în contra celor pocăiți. Trebuiau amintite fără îndoială și «Transacțiunile», dar fără amărală și poate mai curând ca un exemplu de folosul criticei"[20]. Nimic mai elocvent, așadar, decât această invitație a mentorului *Junimii* către proprii confrați de arme de a practica un discurs depasionalizat, purgat de elemente emoționale ce vor fi devenit expresia unei ostilități perimate.

Este și acesta un semn că, deja, la 1876, semioza polemică, sub semnul căreia lansarea *Direcției noi* stătuse vreme de câțiva ani, începea să intre în reflux. Combustiile sale nu se consumaseră

complet, însă limita demonstrației fusese atinsă: *Direcția nouă*, chiar și în contextul unei rumori defavorabile și în condițiile unui bruiaj polemic, izbutise să își creeze un profil public, iar *Junimea* începea să conteze în peisajul epocii și ca o direcție literară care ambiționa, desigur, să participe la „jocurile" de pre-selecție presupuse de necesitatea confecționării unui nou canon literar.

Perioada de apariție a *Transacțiunilor... (15 febr. 1872 – 28 febr. 1873)* coincide cu contextul lansării *Direcției noi*, însă pe parcursul celor 17 numere editate este sesizabilă strădania evitării unei polemici frontale. Avem de-a face mai curând cu o polemică în cheie minoră, una care evită formularea unui angajament la nivelul discursului critic, optând în schimb pentru alimentarea *rumorilor polemice*. Pentru acest obiectiv, rubrica *Bibliografie*, semnată cel mai adesea de D.A. Laurian, pare perfect adaptată, rubrica conținând cronichete sau note polemice, uzual antijunimiste.

Ca opinii exprimate, discursul revistei se așază în linia publicațiilor lui B.P. Hasdeu, împărtășind viziunile acestuia asupra valorizărilor literare. Astfel, în numărul 6/1872, apare, în chenar negru, epitaful dedicat lui I. H. Rădulescu: „27 apr. 1872. Părintelui literaturii române, lui I. H. Rădulescu, reformatorul limbii, ilustrul poet și profesor erudit, istoricului național și corifeului liberal ce în patrie și în exil a combătut tirania și a întins lumina între români, acestui mare bărbat, eterni lauri de glorie și recunoștință profundă". Celebrarea canonului de descendență pașoptistă își mai găsea o nouă ocazie în publicarea unui alt necrolog, cel dedicat lui D. Bolintineanu, în nr. 10/1872.

În contextul considerării prezentării pe care T. Maiorescu o făcuse lui M. Eminescu, în *Direcția nouă*, pe baza a doar trei poezii publicate în *Convorbiri...*, merită menționată și recenzia dedicată de D.A. Laurian *volumului* de debut al lui Al. Macedonski, *Prima verba*, redactată în termeni, evident, elogioși. Ce anume găsea cu totul demn de laudă D.A. Laurian în volumul junelui Macedonski era situarea „în afara curentelor nesănătoase ale timpului". „Capriciile" dinamicii literare vor face însă ca, după ce, în deceniul opt al secolului al XIX-lea, reprezentantul „curentului nesănătos" va fi fost M. Eminescu, peste încă un deceniu, lansând cu adevărat o reformare a criteriului poetic, Macedonski să fie el însuși socotit întemeietorul unui „curent nesănătos". Se vede lucrul că, pentru orizontul de așteptare al epocii, percepția „noutății" era asimilată cu o paradigmă a „maladivului", în timp ce „consumul" literar se orienta către formele normate, ce presupuneau o filiație „normală". „Noutatea" trezea neliniști, evocând presupoziții teratogene. Atâta vreme cât discursul poetic inițial al lui Macedonski nu frisona încă

percepția publică, el putea face casă bună chiar și cu susținătorii canonului de inspirație pașoptistă, emanciparea discursului poetic având a-l izola într-o percepție a *maladivului* doar după scurgerea a încă vreo câțiva ani.

În privința receptării lui Eminescu, aceasta nu face obiectul unor reacții formale în cadrul paginilor revistei, însă este de presupus că, în regim informal, D.A. Laurian și Șt. Mihăilescu, cunoscuți în cercurile bucureștene pentru antijunimismul lor inițial, vor fi participat la stimularea rumorilor polemice orientate către *Direcția nouă* și Eminescu.

Conversia atitudinii celor de la *Tranzacțiuni...* și apropierea acestora de cercul junimist nu pune în lumină, așa cum ar părea la o primă vedere, o lacună „deontologică" (ceea ce ar echivala cu o judecată de tip „moral", greu de asumat într-un domeniu în care psihologicul are un caracter evanescent, fiind, ca atare, inanalizabil), ci mai curând o friabilitate a semiozei polemice, care pare a fi fost indusă de perimarea fostului obiectiv derivat din rațiunile unei necesități de promovare a *Direcției noi*. Că lucrurile par a-și construi o coerență în acest sens, stă drept mărturie trecerea lui D.A. Laurian și a lui Ștefan Mihăilescu „de partea" *Junimii* și, desigur, a celor care aveau a susține, din deceniul al noulea al secolului respectiv, circulația rumorilor pozitivate în favoarea lui Eminescu. Astfel, odată cu instituirea unui consiliu de familie pentru administrarea pensiei lui Eminescu, ca efect al deciziei tribunalului, D.A. Laurian și Șt. Mihăilescu se vor regăsi alături de I.L. Caragiale și M. Brăneanu[21] în cadrul aceluiași grup de persoane care împărtășea preocuparea pentru soarta existenței cotidiene a poetului.

De asemenea, D.A. Laurian avea să dobândească un profil extrem de vizibil, în contextul ceremonialului funerar ocazionat de înmormântarea lui Eminescu, având a susține un discurs în numele gazetarilor. Dacă este să judecăm după difuziunea acestui discurs, susținută pe baza reproducerilor integrale sau parțiale pe care textul respectiv al lui Laurian le-a avut în epocă, am putea presupune că autorul trecea în ochi multora dintre contemporani, la 1889, drept un apropiat al cercului Junimist[22]. Ostilitățile angajate în contextul anilor 1871-1873 de grupările literare din Iași și, respectiv, București se dovedeau, odată cu trecerea timpului, a nu fi fost ireductibile, mai cu seamă, desigur, când foștii adversari deveneau parteneri ai unei *Junimi* al cărei prestigiu public se consolidase între timp, devenind gruparea care se recomanda prin cea mai importantă revistă literară a momentului. „Convertirea" vechilor opozanți, din perspectiva *Junimii*, echivalează cu o conversie reușită a *rumorilor polemice* într-un *prestigiu consolidat*

deopotrivă al grupării și al scriitorilor ca atare, consemnând suspendarea unor asimetrii ce nu s-au dovedit durabile, în beneficiul unui „consens" al comunității scriitoricești ce se cristaliza după parcurgerea a șase ani de la accidentul biografic al lui Eminescu.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A.2. SEMIOZA FORMALĂ

RECEPTAREA REDUCȚIEI FORMALE

În cadrul aprecierilor conferite poeziei eminesciene, tema desăvârșirii formale și a farmecului limbii este consacrată, fiind plasată din punctul de vedere al cititorului de astăzi în afara oricărei discuții, atât prin acreditarea acesteia la nivelul discursului didactic, al manualelor școlare, cât și la nivelul discursului istoriei literare, așa cum pare a fi perceput el, din perspectiva publicului larg, prin intermediul acelor bibliografii de referință ce escortează înseși bibliografiile didactice de diverse nivele. Într-o atare situație, canonul didactic este cel care conferă legitimitate comunitară unui consens deja atins în cadrul comunității criticilor și a istoricilor literaturii, simplificând și conferind o prelucrare cât mai accesibilă interpretărilor și argumentației specifice acestui discurs „tehnic".

Tradiția interpretativă, așa cum este ea structurată astăzi, având din punctul de vedere al publicului larg atât versanți de maximă vizibilitate, cât și inevitabile zone „sub-expuse", confirmă ideea calităților formale ale poeziei eminesciene, transformând într-un loc comun reprezentarea lui Eminescu drept unul dintre elementele decisive ale formării limbii literare românești, dacă nu chiar reperul esențial al acestui proces. Fie că printre reperele de lectură ale contemporanilor noștri se află Titu Maiorescu*, G. Călinescu** sau T. Vianu***, cititorii de astăzi, cu un instinct confirmat de canonul interpretativ al epocii noastre, celebrează triumful unui efort creator ai cărui moștenitori suntem, asociindu-se opiniilor lui T. Vianu, care par a fi consonante cu însăși credința publică ce evidențiază

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

---

* T. Maiorescu, încă din 1871, sesiza „farmecul limbajului, semnul celor aleși".

** G. Călinescu nota în *Istoria...* sa: „Eminescu e un poet de concepție și asta a stânjenit pe critici, care au evitat să analizeze poezia lui cu subînțelesul discret că ea se va perima. Toată arta lui Eminescu stă în a preface ideile în muzică și metafore, de-a dreptul, fără planuri paralele. Eminescu nu filozofează niciodată, propozițiile lui sunt viziuni." (G. Călinescu, 1986: 466)

*** T. Vianu menționa: „Contemporanii cei mai pătrunzători ai lui Eminescu, dar mai cu seamă acei care au trăit poezia lui în anii care au urmat de aproape dispariția poetului, au înregistrat din plin experiența miracolului eminescian. *Care sunt pricinile încîntării care n-a încetat să înfioare sensibilitatea românească, din clipa în care glasul deplin al poetului a fost auzit mai întâi?* Prima cauză este, fără îndoială, *întrebuințarea pe care el a știut s-o dea limbii românești.*" (Cioculescu, Streinu, Vianu, 1971: 231) (s.n. – I.C.)

statura de creator de limbă a lui Eminescu: „Niciodată graiul nostru n-a răsunat în același fel înainte de Eminescu sau în timpul lui. Considerînd pe oricare din scriitorii care au publicat în intervalul dintre 1870-1880 vom găsi neapărat fie elemente lexicale, fie forme pe care timpul nu le-a acceptat. Într-un interval de șase sau șapte decenii, puțini sînt scriitorii a căror limbă să nu prezinte semne de bătrînețe. Limba lui Eminescu a rămas însă proaspătă ca în prima zi. Se poate deci spune că, pentru întreaga epocă în care continuăm a ne găsi, modelul limbii literare a fost fixat de poeziile lui Eminescu. Cititorii de literatură de după 1870 trebuie să fi înregistrat situația aceasta cu sentimentul unui echilibru lingvistic, al unei plenitudini armonioase a expresiei care va fi constituit și cea dintâi cauză a inegalatului succes de care creația eminesciană s-a bucurat. Sentimentul acesta nu s-a perimat nici azi. Deși cuceririle lui Eminescu au devenit bunuri comune, regăsim necontenit în versurile maturității sale modelul nealterat al prospețimii lingvistice. Din scrisul acesta lipsește urma oricărei tensiuni. Elaborația, de cele mai multe ori foarte activă, este cu desăvârșire mascată în creația eminesciană a apogeului. Fructele care încarcă roadele acestui copac sunt în întregime coapte."[23] În rândurile de mai sus se poate observa discreția cu care opiniile cititorilor epocii de după 1870 sunt prezumate, din perspectiva a chiar așteptărilor publicului actual.

Binecunoscutele studii de stilistică ale lui Tudor Vianu aveau să recomande opiniile acestuia autorilor de manuale ca fiind dintre cele mai potrivite pentru a pleda în favoarea „naturaleții și prospețimii" limbajului eminescian, astfel încât discursul didactic se vede nevoit să preia prin parafrază continuarea argumentației criticului: „Când, mai tîrziu unii dintre poeții zilelor noastre au nutrit ambiția de a opera o reformă lingvistică de însemnătatea aceleia care îi izbutise atît de bine lui Eminescu, ei au crezut că o pot obține prin acte mai mult sau mai puțin arbitrare ale voinței (...). Ceea ce s-a obținut pe această cale a produs uneori impresia noutății, nu însă pe cea a frăgezimii. Miracolul eminescian a stat însă în faptul de a fi dobândit o limbă în același timp nouă și proaspătă. Pentru a atinge acest rezultat, Eminescu n-a trebuit să se lupte cu limba, așa cum au făcut unii din emulii săi de mai tîrziu. I-a fost de ajuns să se așeze în curentul limbii și să își înalțe pânzele în direcția în care sufla duhul ei."[24]

Plasat între astfel de opinii, care beneficiază de o acreditare la nivelul unui uz comunitar, în sens larg, și unele reacții critice de tipul celor evocate în motto-urile capitolului, instinctul cultural al cititorului de astăzi nu stă mult pe gânduri, căci pentru el nu există o alternativă reală între cele două opțiuni de interpretare, iar „flerul"

său analitic nici nu simte necesitatea unui arbitraj între cele două tipuri de viziuni propuse. Reflexele de lectură îl determină să se situeze automat de partea unora și, prin recul, să refuze acele reacții care îi par „excentrice" și „arbitrare", acestea din urmă având aerul de a părea nu altceva decât niște „aberații" interpretative.

Chiar și așa, provocarea conținută de astfel de interpretări „scandaloase" ne obligă se le examinăm pentru a vedea dacă ele sunt cu adevărat arbitrare, precum par, sau dacă nu cumva existența lor este relevantă în raport cu un context inaparent vederii noastre, care ar putea să se constituie în suport de motivare a acestor opinii. Sunt ele, așadar, niște accidente interpretative, eventual niște „derapaje" hermeneutice săvârșite în virtutea unor idiosincrazii personale, purtând cu ele conotația „abuzului" așa cum am presupune sau exprimă ele poate o altă viziune, care între timp a ieșit din uz, nemaifiindu-ne accesibilă? Adesea, discursul istoriei literare, pentru a putea „digera" astfel de „inconformități stupefiante", a acordat autorilor unor astfel de opinii mecanice titulatura „detractori" și a transformat astfel problema receptării operei eminesciene de către aceștia într-o problemă de incomprehensiune rău intenționată. Consecințele unei atari abordări solicită, în fond, nu atât o deconspirare a motivației acestor opinii, cât o „incriminare" a unor acte de interpretare socotite „incalificabile". Fără a nega existența și a unor astfel de reacții, ce țin de o retorică a receptării ce cultivă în chip programatic feed-back-ul negativ din rațiuni șicanatorii, preferăm să încercăm a pune surdina pe o astfel de interpretare „psihologistă" (care nu poate fi, de altfel, neglijată), ce preia întregul bruiaj al epocii indus, riscând să se lase virusată integral de această variantă interpretativă. Preferăm, prin urmare, să considerăm funcționalitatea interpretării psihologiste ca fiind mai curând supraordonată în raport cu alte motivații care pot avea un suport comunicațional, fiind așadar mai puțin eteric decât imponderabilele psihologiei (aceasta fiind oricum, evanescentă), din moment ce implică judecăți asupra unor personaje situate la o distanță de peste un veac.

În acest sens, ne propunem să abordăm două aspecte legate de posibilitățile de valorizare a unor „erezii" de interpretare precum cele evocate în motto-urile capitolului, care ar fi de natură să reducă „exotismul" unor astfel de reacții, a căror înțelegere pendulează între reprobarea „detractorilor" și sancționarea derapajului hermeneutic. Ambele probleme pe care dorim să le abordăm funcționează cu rol de suport în cadrul sistemului comunicării literare: prima se referă la *suportul lingvistic al comunicării poetice*, în speță la caracterul normat al acestuia, iar cea de-a doua problemă pe care dorim s-o abordăm este cea a *evoluției conceptului de poezie*.

La o primă privire, una dintre soluțiile de evitare a reproșurilor privind iregularitățile formale ale poeziei eminesciene ar fi putut să țină, cu titlul evident speculativ, de pre-existența unui sistem de comunicare „așezat", „intrat în matca sa". Altfel spus, impresia care se creează prin abordarea acestui punct de vedere este că poezia lui Eminescu ar fi putut fi scutită de astfel de erori de interpretare, dacă, într-un eventual scenariu – imaginar – apariția textelor eminesciene ar fi fost ulterioară sau, cel puțin, sincronă cu procesul de unificare a limbii române literare și nu premergătoare, așa cum s-a și întâmplat cu cea mai mare parte a publicării antumelor. Această perspectivă pornește de la identificarea existențelor unui „bruiaj" la nivelul sistemului de comunicare ce provenea din instabilitatea sistemului lingvistic. Dacă din punct de vedere al creării și funcționării instituțiilor literare, perioada de până la *Junimea* se spune că reprezintă o etapă pre-instituțională, atunci din punct de vedere lingvistic, etapa de până la adoptarea de către Academia Română, în 1880-1881, a normelor ortografice propuse de T. Maiorescu și, respectiv, până la aplicarea reformei ortografice din 1904, epoca respectivă poate fi descrisă, cultural vorbind, ca una babelică, dominată fiind de absența unui instrument de comunicare dotat cu un uz unificat.

Putem să ne imaginăm ușor ce climat traumatizant va fi împărățit în literatura română de până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, când scriitorii puteau fi lesne învinuiți de „incorectitudini" fundamentale în raport cu o „normă" care, evident, binevoia să fie absentă. Acuzele însă rămâneau. Și pentru că „normele" erau așteptate (și) atunci tot de la „stăpânire", putem subînțelege disperarea ce îl va fi cuprins pe un Cezar Bolliac, de exemplu – în chiar anul de înființare al *Junimii* – ajungând să solicite intervenția energică a Ministerului Instrucțiunii pentru întocmirea unei gramatici și a unui dicționar, pentru a pune capăt „anarhiei și arbitrariului în scrierea limbii române"[25] În același sens, elocventă la rândul ei, este și selectarea motto-ului revistei *Amicul Familiei*, care apărea la Cluj și Gherla între 1878-1890, care – prin versurile lui G. Sion – implora, invocând ca ultim argument, intervenția divină: „Vorbiți, scrieți românește / Pentru Dumnezeu." În astfel de exemple, elocvente pentru traumatismul lingvistic al epocii, este ceva din disperarea pe care o avea de îndurat omul de litere, căruia, parcă, nu i se inventaseră literele, sau în tot cazul nu i se inventaseră literele „corecte": de parcă cineva ar fi stat întradins la pândă spre a-i măslui literele. Lecția de Unire a limbii române nu figura încă în manuale și nu mulți se încumetau să treacă mai departe, sărind peste această lecție, văzând cât de lesne este să dai greș în

încercarea de a anticipa modul în care urma să se aşeze norma limbii literare.

Disputa privind varianta care ar fi urmat să fie adoptată (aleasă) ca bază de realizare a procesului de unificare a limbii avea la dispoziţie alternativa dintre *principiul etimologic* şi cel *fonetic* al scrierii, nefiind prin modul său de derulare şi implicaţiile sale o polemică oarecare. La mijloc era o pricină „constituţională": miza era alegerea a însuşi tipului de arhitectură culturală pentru care avea să se opteze; angajarea acestei „constituante" a determinat prin urmare segregarea comunităţii literare, în baza unor opţiuni care îşi aveau fiecare, pe termen scurt, propria lor legitimitate, chiar dacă şansele de succes, pe termen lung, încorporate în aceste proiecte culturale alternative nu aveau cum să fie egale.

Jocul în care erau prinşi protagoniştii acestei dispute „constituţionale" era, de fapt, un joc de sumă nenulă, care presupunea învingători şi învinşi, având o miză care îi putea face pe unii să câştige în defavoarea (dauna) celorlalţi. Aici nu poate fi, aşadar, aplicată nici viziunea generică a jocului cultural, în care, în principiu, se susţine că nu există decât câştigători (actualizând o strategie de tipul a câştiga / a câştiga) şi nici raţionamentul ludic, conform căruia învingătorii sunt „cei mai buni" (ceea ce echivalează, în fond, cu stipularea unei strategii de tipul a câştiga / a pierde, în cadrul căreia, totuşi, cineva trebuie să piardă, fără a avea garanţia că victoria şi eşecul sunt neapărat legitime).

Spre deosebire de alte confruntări care au animat sau aveau să anime spaţiul nostru cultural, aceasta nu era o polemică dintr-un şir de polemici: într-adevăr, unele se pot termina indecis. Această dispută, însă, pentru că angaja formarea unor opţiuni culturale constitutive, nu permitea existenţa unei remize. Opţiunea finală ce ar fi urmat să fie omologată de către Academie avea de ales între soluţiile furnizate de două tipuri de legitimitate, selectând-o pe aceea care ar fi putut fi convenabilă în perspectiva unui scenariu de dezvoltare culturală pe termen lung. Opţiunea finală ar fi urmat, desigur, să ţină cont şi de posibilitatea unei lesnicioase puneri în practică a soluţiei proiectate, evident, în baza câştigării unui suport public real în favoarea acesteia.

Suportul de legitimitate al celor două opţiuni (scriere fonetică / scriere etimologică) urma să aibă dinamici şi destine diferite, în funcţie de opţiunea care urma să fie instituţionalizată: varianta „câştigătoare" avea să parcurgă un traseu ce îi va fi consolidat legitimitatea, pe când varianta „perdantă" urma, pe termen lung, să îşi diminueze baza de legitimitate, riscul inevitabil fiind cel al de-legitimării.

Și nici nu avea cum să fie altfel, din moment ce opțiunea pentru una din cele două variante pe care unificarea limbii literare le putea lua în considerare avea o importantă dimensiune „constituțională": practic, operele ce vor fi fost scrise (până la data omologării de către Academie a soluției selectate) în baza opțiunii pentru varianta ce ar fi urmat să devină „pierzătoare" aveau să fie resimțite, pe termen lung, ca și când ar fi fost scrise într-o *altă limbă*, într-o *limbă „străină"*. Practic, ceea ce urma să se tranșeze, prin opțiunea formulată de Academie în 1880-1881 și prin aplicarea reformei limbii literare, începând cu 1904, erau, de fapt, noile granițe lingvistice care urmau să fie puse între o „sineitate" și o „alteritate", pe baza instituirii unor norme unitare pentru uzul limbii literare. Înțelegem astfel, că, practic, comunitatea literară era angajată într-o „polemică" cu reverberații „constituționale", vizând redefinirea identității limbii literare, ceea ce aducea în prim-plan, chiar dacă în chip poate insesizabil, miza redefinirii rolului și a statutului corespunzător ideilor de „sineitate" și „alteritate".

Ipoteza legitimării sau a de-legitimării opțiunilor formulate într-o astfel de „constituantă" (în favoarea scrierii fonetice sau a scrierii etimologice) nu poate fi conferită, așadar, aprioric; ea poate fi însă înțeleasă în interiorul unui scenariu al unei „bătălii canonice", dedicate electiei aspectului canonic al limbii literare. Or, un atare scenariu este, fără îndoială, în momentul proiectării sale, unul impredictibil, care nu-și cunoaște dinainte nici învinșii, nici învingătorii. De aceea, conservarea unui punct de vedere teleologic de către discursul memoriei culturale defavorizează încercarea asumării unui orizont de așteptare al epocii, inducând prezumția de „vinovăție" într-un scenariu care, în contemporaneitate, va fi avut un cert caracter de aventură. Riscul unei astfel de perspectivări este cel al transformării analizei receptării, dintr-un roman de aventuri, într-o pagină de pravilă morală, în care naratorului din spatele textului nu-i mai rămâne decât să dispună note de bună sau rea purtare protagoniștilor jocului literar, după cum aceștia au binevoit să se plaseze pe unul sau altul dintre versanții opțiunilor culturale din epocă.

Sindromul de insecuritate lingvistică pe care îl vor fi avut scriitorii în perioada de pre-instituționalizare a canonului limbii literare ar merita să fie descris, considerând și beneficiul conferit de savoarea specifică a pigmentului epocii, dacă ar fi să recurgem la o reconstrucție detaliată a climatului normativ al vremii. Cum nu ne putem permite asumarea acestui tentant obiectiv în paginile rezervate acestui capitol, vom continua prezentând succint câteva cazuri de receptare relevante pentru pre-eminența criteriului lingvistic în interpretarea și valorizarea poeziei eminesciene. Pentru a sluji unei

înțelegeri adecvate a acestor reacții negative față de opera lui Eminescu, e bine să ne reamintim că ele apar în contextul lansării *Direcției noi*, fiind determinate mai cu seamă de semioza polemică stimulată de gesturile măioresciene, deopotrivă prin acțiunile publice de dinainte de 1871-1872, cât și ulterior, prin alimentarea reflexelor polemice deja create prin deschiderea unor controverse noi (vezi polemica cu *Revista Contimporană*). Pentru a percepe resorturile valorizărilor negative de care vorbeam, trebuie să ne imaginăm că, totuși, Eminescu nu era singurul (june) scriitor al epocii care „nesocotea" o normă lingvistică ce era în dispută și care încă nu căpătase legitimitate comunitară. El fusese pus, însă, în enumerarea listei de scriitori *imediat după Alecsandri* și, în plus, s-ar zice, că nu avea nici „operă", din moment ce până la publicarea primei părți a articolului maiorescian, în 1871, el nu publicase decât trei poezii în *Convorbiri literare*, iar până la publicarea integrală a articolului aveau să fie publicate 6 poezii. Or, pentru public, punerea unui autor imediat după Alecsandri ar fi însemnat o *consacrare*, ceea ce, evident, nu putea fi cazul pentru un autor care încă nu avea operă. Așa cum am mai observat, T. Maiorescu folosea criterii diferite de valorizare a scriitorilor prezentați în *Direcția nouă* și această incongruență a criteriilor, care favoriza prezentarea unei structuri literare virtuale, cădea însă greu la „stomacul" estetic al contemporanilor, tentați a citi aceste lucruri în virtutea unor reflexe polemice de lectură, care alimentau retorica valorizărilor negative.

Astfel, între reacțiile paradigmei formale din contextul lansării *Direcției noi* putem evoca pe cele ale lui Pantazi Ghica, Petre Grădișteanu sau chiar reacțiile lui Gr. H. Grandea, din același an, din *Tribuna*, *Revista cestiilor contemporane*[26]. Pentru reconstituirea unei viziuni contrastive, ar putea fi evocate unele opinii critice care valorizau pozitiv expresia lingvistică a textelor altor autori ai epocii, unii chiar junimiști. Astfel, D. A. Laurian, în 1873, considera că „*Domnița Ruxandra* [a lui N. Gane] „mîngîia" cititorii de „zăpăcirile" care încărcau *Convorbirile literare*, iar nu știu ce text al lui M. Străjanu primea felicitările criticului pentru că prin publicarea acestuia cititorii fuseseră scutiți de „o doză de Bodnărescu – Naum – Eminescu", în timp ce N. Ținc considera, la 1875, că textele doamnei Matilda Cugler erau ferite de „viținl limbei"[27].

În cadrul polemicii lansate cu *Revista Contimporană*, sub pseudonimul Gellianu, apărea un prim „studiu" asupra ofertei poetice eminesciene de la acel moment[28], fiind probabil prima reacție critică consistentă care se emancipa de sub „semioza farsei" și lua foarte în serios (cu un evident și tendențios exces de gravitate), poeziile lui Eminescu, evidențiindu-le mai cu seamă erorile lingvistice.

Reacțiile lui Bonifaciu Florescu, iubitor de nedespătimit al cultului formal al poeziei, pentru care „prozodia" nu era decât celălalt nume (și probabil unicul considerent „adevărat") al poeziei, fie că ele sunt consemnate în 1876 sau 1892, nu evidențiază decât o fidelitate nenuanțabilă ce friza obediența estetică față de credința (pe cale de perimare) că poezia este *formă*, adică *vers, rimă, prozodie*[29].

La fel de constante și inflexibile, în ciuda schimbărilor de climat care însoțeau procesul de electie al normei limbii literare în a doua jumătate a secolului al – XIX-lea, sunt opiniile lui Aron Densușianu, care, la supărările determinate de iregularitățile de formă ale poeziei eminesciene, avea să adauge și tema „maladivului" pe care, ulterior, o va argumenta și din perspectiva destinului poetului. Opiniile exprimate inițial în *Orientul latin*, de la Sibiu, vor fi transferate apoi la Iași, în *Revista critică și literară*, fiind reluate în volumul *Cercetări literare* (1887) sau în *Istoria limbii și literaturii române*.[30]

Polemica lansată între *Literatorul* și *Convorbirile literare*, care avea să se manifeste cu începere din 1880, avea să îl împingă pe Al. Macedonski spre necesitatea de a dezgropa vechile acuze asupra incorectitudinilor formale din poezia eminesciană, într-un context în care, totuși, dominația convenției formale avea să înceapă a se diminua, între altele, în chip paradoxal, chiar sub presiunea paradigmei emergente a simbolismului. Într-un mediu susceptibil de a declanșa „incendii", scânteia o reprezintă articolul *Frunze găsite prin volume*, semnat cu pseudonimul Rienzi, care nu îl ascundea pe Al. Macedonski, așa cum avea să creadă Eminescu, ci pe un emul al acestuia – la acea oră – Duiliu Zamfirescu.[31] Acuzele privind „cuvintele pocite" și „ideile bolnave" ale poeziei eminesciene reapar astfel pe tapet, în anul 1880, așadar în regim sincron cu demersurile Academiei ce vizau inițierea procesului de reglementare a limbii literare. Articolele proprii ale lui Macedonski din această perioadă par a avea încă „frâna" trasă. În *Poezia convorbirilor literare* din februarie 1881, publicat sub pseudonimul Luciliu, el alege din rândul junimiștilor alte victime: pe A. Naum și N. Beldiceanu, Macedonski fiind într-o perioadă în care tatona o eventuală apropiere de *Convorbiri...*, în martie 1882 urmând a avea loc ședința *Junimii* în care el avea să citească *Noaptea de noiembrie*. Conflictul deschis datează din perioada ulterioară acestei lecturi. Până la epigrama din 1883 nu va mai fi mult, însă distanța fiind doar de un pas, iar eventualitatea unui derapaj era favorizată de apariția unor astfel de depuneri aluvionare cu configurație polemică ce se vor fi așternut între timp între cele două personaje.

În 1890, în articolul *Chestiuni ortografice, literare și politice*, așadar în „ajunul" aplicării reformei normei limbii literare, ce urma să intre în vigoare începând cu 1904, Al. Macedonski, în dorința de

a promova prin intermediul *Literatorului* o „systhemă orthografică" proprie, bazată pe un eclectism al principiilor, relua vechile acuze asupra poeziei eminesciene.[32] Desigur, Macedonski va continua să alimenteze ideea unei valorizări negative a poeziei eminesciene pornind de la motivația unui suport lingvistic defectuos, chiar dacă în jur climatul normativ era angajat într-o schimbare sensibilă. Întârzierea lui obstinată în invocarea acestui principiu, cu scopul legitimării tentativelor de depreciere a poeziei eminesciene, nu puteau decât să îi erodeze, pe termen mediu și lung, credibilitatea.

Pe măsură ce climatul lingvistic însuși evolua spre o așezare normativă, începe să își facă simțită prezența un alt tip de discurs, pe baza unei revalorizări a poeziei eminesciene, care va potența tocmai efortul și contribuția acesteia la fixarea limbii literare. Alături de Maiorescu, acest lucru va fi evidențiat de tot mai multe voci, între care C. D. Gherea, G. Ibrăileanu, Al. Vlahuță, Al. Antemireanu, Ștefan Petică, Anghel Demetriescu, Teleor etc.[33] Astfel, cariera ideii unui Eminescu creator de limbă literară începe să își croiască drum încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, după ce „farmecul limbii" eminesciene va fi fost consacrat în sensibilitatea cititorilor epocii, între care tineretul părea a fi deja sedus de forța incantatorie a versului eminescian*.

* * *

Dacă o parte a reproșurilor de natură formală care s-au făcut poeziei eminesciene își alimentau legitimitatea din instabilitatea sistemului normativ al limbii, evidențiind erori ce „nu sunt tolerate nici unui școlar din clasa III-a gimnazială", celălalt val al acuzelor formale își revendica întemeierea pornind de la invocarea abaterilor – considerate, în epocă, grosolane – de la norma poetică aflată în uz (sau care, cel puțin pentru epoca respectivă, ocupa poziția dominantă, dacă nu cumva firavele – și târziile, de altfel – manifestări alternative nu ne-ar recomanda să vorbim, poate, mai întemeiat, de un monopol de legitimitate al convenției poetice, atâta vreme cât însăși poetica macedonskiană este încă una impură).

---

* Ipostaza creatorului de limbă literară începe să fie celebrată, dobândind ulterior accepții valorizatoare ce justifică invocarea modelului eminescian drept echivalent al superlativului absolut, ignorând faptul că, totuși, editarea operei lui Eminescu, astăzi, operează, tacit, o „aducere la zi" a grafiei, așadar un „retuș" lingvistic, la care, în cazul celorlalți scriitori ai epocii, nu s-a simțit nevoia să se recurgă. De ce oare? Pentru unele dileme ce decurg din această opțiune, vezi în cele ce urmează capitolul *Moștenirea unei negocieri: fardurile lingvistice ale textului.*

Cum se plasează poezia lui Eminescu față de norma poetică a vremii și care este convenția poetică pe care această poezie o ilustrează? Senzația de „prospețime" a discursului poetic creează impresia, ca și în cazul procesului de stabilizare a limbii literare, că opera eminesciană este cea care a creat norma. Mutațiile produse de discursul poetic eminescian la nivelul convenției poetice sunt esențiale și, totuși, ele se înscriu în sfera aceluiași concept poetic, a cărui redimensionare o determină fără însă a ajunge la o dislocare a vechiului concept de poezie și la instaurarea unui nou concept poetic, chiar dacă ideea „reformei poetice" pare pentru mulți cititori a avea o amploare conceptuală[34].

Cu poezia eminesciană (acest fapt fiind cu atât mai evident în cazul antumelor) ne situăm în acea concepție conform căreia ideea de poezie este echivalată cu versificația. Revolta eminesciană împotriva unei abordări „rigoriste" a acestei convenții și, deopotrivă, lucrul asiduu asupra versului pun în evidență o operă de redimensionare a acestei concepții poetice. „Lupta dreaptă" dată pentru „a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă" reprezintă o dublă provocare căreia discursul poetic are a-i răspunde: provocarea suportului lingvistic și cea a etalării unei retorici prozodice. Ambele sfidări se consumă însă în spațiul aceleiași convenții poetice, conform căreia poezia înseamnă vers. Chiar și când poezia, va zice vocea lirică a discursului eminescian, nu mai conservă fatalitatea seducției de altădată, ea va fi descrisă tot ca o structură formală („de-azi nainte poți să nu mă mai întrebi / De ce ritmul nu m-abate cu ispită de la trebi").

În fața acestei convenții, poetul seamănă unui rege Midas, a cărui sensibilitate poetică transformă tot ceea ce (îl) atinge în vers („Dar atuncea greieri, șoareci,/ Cu ușor-măruntul mers,/ Readuc melancolia-mi,/ Iară ea se *face vers*" – *Singurătate*; s.n.-I.C.). Și, totuși, redimensionarea convenției pe care a introdus-o discursul poetic eminescian pare a avea și o alură „conceptuală", dacă privim din perspectiva creării unor concepte ale poeticii. Practic, redimensionarea convenției nu putea fi obținută fără o „negociere" (consumată în termeni extrem de drastici, putem aprecia retrospectiv) a limitei superioare a acestei convenții: cea care solicita introducerea unei distincții necesare între „rigoare" și „rigorism" în privința modului de asumare a convenției; și pentru că în opinia multor interpreți ai epocii (susținători ai rigorismului) era deplin justificată o parafrază de genul „unde rigoare nu e nimic nu e", se impune o temperare a condiționalităților formale ale discursului poetic, care să ofere câștig de cauză poeziei în raport cu obedienta față de determinările prozodice. Or, pentru că principiul prozodic era apărat cu o deplină

inflexibilitate în epocă[35], era nevoie ca ideea de „licență poetică" să își facă drum și să fie admisă în cadrul retoricii poeziei. Destui dintre preopinenții *Junimii*, recte ai lui T. Maiorescu și, prin urmare, ai *Direcției noi*, nu puteau gândi slobod la aceste lucruri, drept pentru care un posibil contra-argument putea fi: de ce să se admită pentru Eminescu licențe, din moment de tratarea contracandidaților *Junimii* numai de licențe nu avuseseră parte? Principiul reciprocității, așadar unul din principiile constitutive ale jocului literar obliga la o construcție simetrică. Drept pentru care destule reacții critice negative din epocă se vor fi legitimat de la necesitatea unei asumări „rigoriste" a convenției tradiționale a poeziei, pentru care versul și corectitudinea „tăieturii" sale recomandau poezia, deopotrivă în forma sa absolută, cât și în cea relativă.

Prestigiul unei astfel de abordări era însă suficient de mare în epocă pentru ca el să determine mersul treburilor literare. Chiar și la *Junimea* această viziune era prezentă și rumorile care-i parveneau lui Eminescu prin intermediul lui Jacob Negruzzi aveau la bază această înțelegere a poeziei, care făcuse, de exemplu, ca bunăoară Ștefan Vârgolici[36] să fie unul dintre cei desemnați a îndrepta prozodia defectuoasă a multora dintre poeziile care urmau să apară în paginile *Convorbirilor...*. Chiar și V.D. Păun[37], amicul pe care Eminescu îl amintea într-o scrisoare către *Junimea* (protejându-l ca poet: deși negenial, el îi părea, totuși, poet), făcea observații pedante pe marginea incorectitudinilor aflate în versurile lui Gr. Alexandrescu, Al. Macedonski sau chiar ale lui Eminescu. Trecând la analiza publicațiilor ce se aflau în zona de influență a *Literatorului*, lucrurile nu beneficiază de o altă măsură: spre exemplu, revista *Duminica* (1890–1891)[38], condusă de I. C. Săvescu și Bonifaciu Florescu, apărea cu gândul de a face școală în materie de teoria și practica versificației; în timp ce același campion al rigorismului formal, Bonifaciu Florescu, care gira apariția (restrânsă la parcursul anului 1894) a revistei *Daciei viitoare*[39], își permitea să lase colaboratorilor dreptul de a scrie potrivit propriilor idei literare, după ce își va fi rezervat asumarea atitudinii politice a publicației și după ce va fi fixat ca imprescriptibilă adoptarea regulilor prozodice fixate de el însuși.

Imaginea de maestru de calofilie consacrată lui Bonifaciu Florescu era cea care l-a făcut pe Eminescu, în 1880, să creadă că sub pseudonimul Rienzi, cu care fusese semnat articolul cu care fusese atacat, se ascundea fiul natural al lui N. Bălcescu. Această presupoziție va sta la baza unuia din textele care vor prefigura, în laboratorul poetic eminescian, *Scrisoarea II: Epistolă deschisă către homunculul Bonifaciu.*

Dominația criteriului prozodic în evaluarea poeziei făcea ca el să balanseze de la drastice acuze (ce astăzi ni se par, după consumarea perioadei de triumf a acestei convenții poetice, „scandaloase"), la o asumare servilă a cenzurii prozodice la nivelul politicii culturale a destule reviste din epoca respectivă. Pedanteria excesivă, care alimenta supremația acestei convenții poetice era un fenomen care mergea la braț cu acea calofilie a epocii despre care va vorbi mai târziu și Camil Petrescu, când va încerca să recupereze „autenticismul" unui personaj numit Grigore Lăcusteanu. Iar convenția poetică tradițională putea fi păzită cu o vigilență ipohondră de contaminarea cu orice eventuală licență. Retorica poetică a epocii se dovedea a fi extrem de intolerantă față de anti-retorică și față de permisivitățile solicitate de scriitori. Și asta nu de ieri de azi, căci rigorismul fusese cel care a asigurat triumful convenției, recte triumful versificațiilor.

Pentru a ne face o idee asupra longevității acestei abordări, am putea să ne reamintim de o polemică, derulată încă la anul 1844, între Vicențiu Babeș și Andrei Mureșanu, în care V. Babeș justifica necesitatea ideii de licență poetică, solicitând o critică a poeziei și nu una, tehnicistă, a versurilor.[40]

* * *

În aceste condiții, suportul lingvistic nestabilizat și abordarea vigoristă a unui concept poetic puteau lesne recomanda o bârnă aptă a obstacula percepția poeziei. Pentru cei care se puneau pentru o rimă, putea să devină extrem de elocventă zicala conform căreia mai ușor ar fi fost a trece o cămilă prin urechile acului decât să parvină un text șchiop de rimă în paradisul canonic al poeziei, așa cum era acesta înțeles și practicat la vremea cu pricina. Perseverența și mai apoi performanța eminesciană aveau să legitimeze o direcție întreagă a petiționarilor care clamau recunoașterea clauzei privind licența poetică. Exemplul eminescian al nesupunerii poeziei în fața prozodiei avea să autentifice însuși conceptul de licență în cadrul discursului poetic, determinând în cele din urmă și apariția unei foarte semnificative nuanțări a imaginii poetului. Avea să se treacă astfel de la ideea poetului ca meșteșugar smerit al ascultării prozodice la viziunea poetului care nu mai dorea să fie un renunțător*.

* „Poetul care face versuri corecte e un renunțător, ca Alecsandri, Eminescu însă nu vrea să renunțe la poezie în folosul unei arte străine de literatură, aparținând muzicii muzicale, și care se numește versificație" (G. Călinescu, 1970: 460).

Cât despre cei care astăzi mai riscă să cedeze unei viziuni simplificatoare, de manual, asupra unei reformări a suportului lingvistic al poeziei ce va fi fost săvârșită într-o manieră demnă de superlative absolute, avertismentul lui G. Călinescu sună, pentru noi, mult mai serios decât pare să o poată spune simplul aer paradoxal: „Cine ia azi pe Eminescu drept pildă de bună limbă românească, vestejind inventivitatea altora, greșește, deoarece, nici un scriitor nu a încălecat mai dârz pe vorbirea noastră și nu a alergat cu ea mai vijelios peste drumurile obișnuite. (...) Scotocind hârtiile poetului, băgăm de seamă că el studiază limba ca s-o poată silnici mai bine, în spiritul ei"[41]. Amatorii neprecugetați, debitori de superlative flamboaiante au, care va să zică, în cele de mai sus, așadar, un aviz.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITAR

A.3. SEMIOZA MORALĂ

REFLEXE MORALE ȘI PUDIBONDE ALE LECTURII

Pentru istoria literară, numele lui Al. Grama și cartea sa *Mihail Eminescu. Studiu critic*, publicată la Blaj, în 1891, nu sunt niște necunoscute. Dimpotrivă, de parcă însuși stereotipul denigratorului ar fi avut nevoie de o „încarnare" sub o figură ușor memorabilă, studiul lui Al. Grama, prin caracterul neverosimil al excentricităților interpretative pe care le propune, ni se înfățișează având aerul – în fața cititorului de astăzi – că, dacă istoria literară nu ni l-ar fi furnizat de-a gata, el ar fi trebuit inventat, ca pentru a exemplifica instituția „detractorului" în cadrul istoriei eminescologiei. În ciuda senzației de incomprehensiune absolută pe care o prilejuiește la lectură, trebuie să remarcăm faptul că afirmațiile sale stupefiante nu epuizează, totuși, toate registrele pe care discursurile valorizării și interpretării negative le-a activat în cadrul epocii. Ca atare, el nu poate fi prezentat ca o simplă însumare a paradigmelor valorizării negative pre-existente, fapt care ne obligă să încercăm o identificare a unei grile de interpretare care a permis apariția unei lecturi. Oricât de aberante ar părea astfel de interpretări, arhitectura lor nu se sprijină în mod necesar pe un principiu arbitrar de construcție, aspectul motivat al acestora fiind, poate, inaparent, datorită insolitării orizontului de așteptare a cititorului, dar nu și inexistent. Surpriza provocată de detonarea unor astfel de opinii excentrice este atât de mare, încât analiza grilei de interpretare ce stă în spatele lecturii respective iese dintre prioritățile impuse unui reflex de auto-apărare.

Cu studiul lui Al. Grama, un peisaj interpretativ stupefiant se deschide în fața cititorului de astăzi. Autorul pornește de la două afirmații ale lui T. Maiorescu, contrase în următoarea „sentință": „Eminescu este un geniu cuprins de lumea ideală și blazat în cuget". Or, ceea ce își va propune să demonstreze studiul respectiv este tocmai contrariul caracterizării oferite de Maiorescu, adică: Eminescu nu este nici geniu și nici nu este cuprins de lumea ideală. Or, dacă absența genialității urmează a fi evidențiată în cuprinsul studiului, faptul că Eminescu nu este cuprins în lumea ideală decurge, pentru Al. Grama, din aceea că era „blazat în cuget", așadar fiind inapt pentru asumarea unui ideal (social). Anticipând astfel asupra demonstrației, Al. Grama ne dezvăluie încă din *Prolog* concluzia pe care studiul său o va impune: „... cetitorii noștri vor ajunge ca și noi

la convingerea că Eminescu n-a fost nice geniu, nice cuprins de lumea ideală, ci un biet versificatori tare de rând, tâmpit pentru lumea aceasta prin natura sa, prin ocupațiunile și tendințele sale și prin aerul social și literar, în care a trăit. De unde mult rău făcu mai cu seamă tinerimei noastre aceia, care pre un atare om îl espun ca pre un geniu"[42]. În cele din urmă, finalul studiului va consola o radicalizare a tonului critic, tonul criticului se radicalizează, ajungând la adevărate incriminări: „Purtat-a bietul român în urma tristelor împrejurări ale timpului destule juguri. Purtat-am noi jugul feudalismului și al Calvinilor, purtat-au frații noștri de dincolo jugul Fanarioților, purtat-am cu toții jugul limbei slavice. Așa rușinos însă ca jugul lui Eminescu n-a fost nici unul. N-a fost nici unul, căci în acele ne-au înjugat străinii, în al lui Eminescu însă ne-au înjugat românii, cari sunt carne din carnea noastră și sânge din sângele nostru." După care adaugă pe un ton „profetic": „Viitorul le va ști răsplăti de sigur, dacă nu le-a răsplătit presentele."[43]

Citit literal, un astfel de text nu poate decât să producă stupoare. Merită, totuși, să știm că „jugul" rușinos purtat de români este considerat a fi cu atât mai periculos cu cât publicul cel mai expus riscului de a nu se elibera de servitutile ritualului admirativ al poeziei eminesciene este chiar tineretul: „Am finit pentru astă dată studiul nostru de față. Din vreo parte ni se va face poate imputarea, că studiul a fost prea lung. Stricăciunea însă, ce o a făcut deja în tinerimea noastră Eminescu și care o mai poate face și în viitor, ne va escusa, credem, de ajuns. Cine n-a avut ocasiune a petrece în mijlocul tinerimii, nu-și poate face nici idee despre stricăciunea aceasta. Și cum nu? Când și poesiile lui de o parte cuprind în sine atâta venin pentru tinerime, eară de altă parte nici în vieața lui nu este nimicu, absolut nimica demn de imitat pentru tinerime." Din punctul de vedere al lui Al. Grama, Eminescu nu poate fi un model, ci, de fapt, un anti-model: „Căci ce poate fi demn de imitat în viața unui aventurier, care, nici când n-a făcut nici un studiu serios și sistematic; care corupt și stricat în suflet și în inimă încă din tinerețe era deja blazat și ostenit de lume și pentru aceea lipsit de ori ce idealism; care gol de alte simțiri nobile nu numai a căutat, ci a și practicat erotismul animalic, până când lovit de săgețile lui chiar din «obositul creer», mintea i s-a dus în „Nirvana" lui Schopenhauer și a Indianilor, eară trupul i s-a mai târât câți-va ani, până ce în floarea vieții s-a dus și el tot acolo; ce poate fi, mai zicem odată, demn de imitat în viața unui atare om?"[44]

Așadar, întreaga determinare a studiului realizat de Al. Grama este orientată spre eminescian, care începuse deja să prindă teren,

mai cu seamă prin receptivitatea pe care tineretul o arăta față de poezia acestuia. Pericolul cel mare care alimenta acest fenomen de masă era cuprins în însăși oferta poetică a operei eminesciene, ea fiind construită pe două elemente: pesimismul și erotismul. Ambele teme aveau un potențial de risc ridicat în privința posibilităților de contaminare a tineretului, care vulnerabil fiind față de tentațiile unor astfel de viziuni, ar fi riscat să fie pasivizat în raport cu misiunea socială pe care un Al. Grama, ca și alți preoți greco-catolici din Ardeal, o proiectau ca răspuns la solicitările climatului social și politic al epocii.

Așadar, profesorul de religie din Blaj, identifica un important factor de risc pentru procesul de formare a tinerei generații, față de care se simțea, prin propria misiune asumată, responsabil. Iar pericolul se profila a fi cu atât mai mare cu cât în plasa curentului eminescian cădeau nu doar tinerii cititori, ci chiar și tineri poeți care aspirau să devină preoți.[45] Altfel spus, amenințarea curentului care producea neorânduială socială intrase până chiar și în propria casă. Cât despre impactul pesimismului eminescian asupra tinerei generații, iată ce nota într-o corespondență din București, unul din referenții *Unirii* din Blaj: «Permiteți-mi, ca de închiare să reflectez la o singură afirmare a d-lui Vlahuță. El a zis, că poesiile lui Eminescu nu au influențat tinerimea, și că tinerimea nu e pesimistă. Să știți dar, că astă-toamnă prin Octomvrie sau Noemvrie, un tânăr medicinist s-a împușcat aici în capitală în apropierea Ateneului. Motivul sinuciderii se afla pre o scrisoare din busunarul tânărului suicid. Eată ce a stat pre scrisoarea aceea:

«Poți zidi o lume'ntreagă, poți s-o sfărîmi: orice-ai spune,
Preste toate o lopată de țărînă se depune.
Mâna, care-a dorit sceptrul universului, și gânduri,
Ce-au cuprins tot universul, încap bine-n patru scânduri.»

Sărmanul! I-a fost prea greu să zidească „o lume întreagă", și așa mai bine s-a pus „în patru scânduri".»[46] Analogia cu impactul *Suferințelor tânărului Werther* al lui Goethe și valul de sinucideri „cauzate" de lectura unei astfel de cărți era la îndemână, argument suficient pentru a sesiza un pericol care trece dincolo de coperțile unei cărți, intrând mai cu seamă în viața tinerilor cititori. Influența celor aproximativ 60 de poezii publicate până atunci din Eminescu exprima nu doar un risc estetic, ci și unul, așa-zicând, extra-estetic. Mod de a spune că poeziile lui Eminescu reprezenta *o otravă, un venin* ce fusese pus la îndemâna cititorilor: „O atare noțiune însă despre natura frumosului li s-a părut la unii estetici moderni, că e prea

riguroasă, prea întunecată, prea eschisivă și prea aristocratică față cu viținl și răul moral. Și așa în timpul nostru s-a ivit, am putea zice, mai întâi, principiul estetic, că și răul moral poate să fie frumos, ba încă și sublim. Ce e drept, ideea aceasta nouă n-a putut încă să triumfeze asupra celei vechi, poartă însă pentru triumf o luptă înverșunată. În literatura noastră beletristică putem însă zice, că a triumfat, întrucât în timpul mai nou s-a încuibat adânc în ea, și mai nimeni nu-și bate capul cu aceea, ca să o elimineze din mijlocul nostru ca pre *un venin* și ca pre *o materie explozivă*." (s.n. – I.C.)[47] Așadar, răul avea să fie înfruntat tocmai de cel care, ca un „adevărat" exterminator, se va apleca să distrugă orice urmă de viciu.

Cum ar fi arătat lumea după această eradicare a răului? Curată și aseptică, precum o spițerie; dar până atunci se cereau intervenții energice și nu lamentouri de babă: „Ne tânguim atâta în contra crâșmarilor (...), cari cu alcoholul ruinează poporul nostru de rând. Nu ziceam totuși un cuvânt în contra crâșmarilor acelora literari din sânul nostru, cari vînd mai cu seamă tinerimii noastre alcoholul literar mai rău și mai periculos ca alcoholul (...)."[48] Așadar, vina care se găsește poeziilor eminesciene este aceea de a corupe tineretul, față de care nici o intervenție, oricât de dură, nu rămâne nejustificată: „... combaterea ori cât de violentă a unui venin pentru tinerime, cum e Eminescu, este o detorință și virtute națională și umanitară, și ori ce cruțare, acoperire sau scusă ar fi o lașitate, un păcat în contra culturei și aspirațiunilor nostre."[49]

Coruperea tineretului este cu atât mai vinovată cu cât nu se limitează la coruperea simțului estetic, ci devine o corupere „morală", dacă nu chiar devine, prin gravitatea sa, echivalentul unei coruperi de minori. Încă o dată: nu imitarea formală a poeziei eminesciene indigna, ci acea chestiune care era cu adevărat nenegociabilă și care privea „de-formarea" educației tineretului. Indiferentismul, blazarea și, nu în cele din urmă, dez-naționalizarea tineretului erau umbrele de care era terorizat doctorul în teologie de la Blaj, toate acestea izvorând direct din cele circa 60 de poezii antume ale lui Eminescu: „N-am avea nimic în contra, dacă atari poeți tineri ar voi să imiteze limba în nu puține privințe curioasă alui Eminescu, sau viersurile lui, dintre care multe sunt tare rele, sau tropii lui, dintre care unii sunt monstruoși, sau alte particularități esterne, ce se țin numai de formă. Nu putem fi însă indiferenți, când preoții sau candidații de preoți nu imitează numai forma ci spiritul poesiilor lui Eminescu, și astfel se fac apostolii lui Schopenhauer și preoții lui Budha în poporul nostru, care nu de așa ceva are lipsă, ci are lipsă de preoți în spiritul adevărat evanghelic, de preoți, care adevărul

etern creștin să îl predice în cea mai castă curățenie cu chiaritate, însuflețire și elocință."[50] Prin aceasta, Al. Grama se plasează la antipodul receptării reducționist-formale, unde se grupau acele opinii critice frisonate de „incorectitudinile" gramaticale și de „schiopenia versului eminescian". În timp ce unii erau neiertători cu poezia eminesciană, în baza unui concept ce echivala poezia cu versificația, noul critic este neîndurător pentru motive ce țin de fondul poeziei. Și T. Maiorescu distinsese o „condiție materială" și una „ideală" a poeziei, plecând de la ideea că misiunea poeziei este aceea de a exprima frumosul în forme sensibile. La fel, Al. Grama cere poeziei să exprime frumosul, numai că cei doi nu înțeleg același lucru prin ideea de frumos. Grama distinge între un simț etern al frumosului și frumosul modern: „... frumosul modern după estetica dânșilor șa poeților moderniț nu mai este mai mult frumosul curat, virgin, simpatic, ce farmecă sufletul și inima omului, ci un frumos caotic..."[51]. De ce acest frumos modern este haotic, am văzut: el creează o societate anomică, bântuită de neorânduire, o comunitate care își erodează baza sa normativă datorită fie pesimismului ce determină blazarea spiritului sau chiar sinuciderea, fie erotismului, care, exacerbat, introduce în societate premisa dezordinii sexuale și proliferarea bolilor vătămătoare. „Frumosul" pe care îl apără însă Grama îi are de partea sa pe: Socrate, Plutarch, Cicero, Seneca, Boileau și chiar Shakespeare: „toată antichitatea classică latină și elină a susținut că numai bunul moral, numai virtutea poate să fie frumoasă în sine, iar răul moral și viținl nici când."[52]

De ce își dorește Al. Grama să vadă pesimismul eminescian anihilat? Pentru că în acest pesimism el vede pericolul anomiei și chiar al dez-naționalizării. Care este ecuația mentală care ocazionează această glisare cu totul spectaculoasă? Pentru mulți dintre intelectualii ardeleni, ideea de „românitate" era sinonimă cu ideea de „latinitate". A demonstra, uneori cu orice preț, latinitatea limbii române (și *Junimea* arătase că deseori nesocotirea riscurilor științifice atrăgea căderea în ridicol) însemna a definî „românitatea". Din acest punct de vedere, infuzia unei culturi de tip germanic nu ar fi putut fi comparabilă cu self-ul național, care era construit pe baza dominanței unei paradigme latine. Ca atare, imaginea care se crea paradigmei germane era echivalată cu ipostaza unei alterități, determinând o asimilare a acesteia tocmai cu ideea de cosmopolitism. La rândul său, autohtonismul era asimilat ipostazei sineității. Eroarea era, deci, a unei reducții, a unei simplificări nepermise, care risca să confunde rangurile diferitelor concepte,

folosind latinitatea *codului lingvistic* ca argument al rejectării unor *coduri culturale* ce nu pot fi concepute ca fiind reductibile la un suport lingvistic sau altul.

Respectiva ecuație a formelor mentale îl face însă pe Al. Grama să considere că pesimismul eminescian își avea o origine „livrească", izvorând de-a dreptul din opera lui Schopenhauer, spre deosebire de viziunea lui Gherea, care susținea că mediul social este cel care a originat pesimismul eminescian și decepționismul ce a cuprins largi zone de public, la sfârșitul secolului al XIX-lea[53]. De ce Grama nu poate fi de acord nici cu C. Dobrogeanu-Gherea și nici cu T. Maiorescu, cel care susținea că pesimismul eminescian își are „cauza" în sinele eminescian, în însăși personalitatea poetului, este iarăși evident: instalat în turnul de observație al unui *pedagog*, lectura sa era singura care permitea realizarea unui anumit desen al conceptelor ce făceau legitimă intervenția unui *moralist*.[54]

Iar pentru ca opțiunea moralistă să fie una legitimă, frizând obiectivitatea, recursul la un anume canon estetic, omologat, dar – între timp – tot mai ignorat, devine o sursă de valorizare explicită și pricină de reînnoite obiecții: „De la 1883 încoace cultul lui Eminescu își serbează prin publicul nostru toate orgiile sale. Tinerimea noastră amețită și îmbătată de atâtea laude grămădite pre capul lui Eminescu începe a uita pre Mureșanu, Alecsandri și Bolintineanu, și începe a se ocupa prea mult cu cetirea lui Eminescu în detrimentul dezvoltării ei intelectuale, estetice și morale."[55]

După ce am înregistrat reacțiile moralistului care, în temeiul patriotismului, ținea să-i condamne pe acei tineri poeți ce se făceau „apostolii lui Schopenhauer și preoții lui Budha", este rândul să observăm discursul moralistului atunci când tema erotismului este aceea care îi intră în atenție. Tipul de lectură pe care îl propune Al. Grama într-o astfel de situație presupune recurgerea la un filtru moral în asumarea textului poetic, după modelul de mai jos: «(...) în fața ori cărei lucrări sau simțiri omenesci inima noastră se întreabă întâi și mai întâi, că oare e lucrarea sau simțul acela bun sau rău din punct de vedere al moralității. Și dacă căpătăm răspunsul, că e rău în privința morală, atunci numai decât se nasce în noi indignățiunea morală, pre carea nici o distincțiune filosofică ori cât de fină n'o mai poate alunga din noi. Și apoi după ce a întrat odată în sufletul nostru indignățiunea aceasta față cu acea lucrare sau simțire, s'a gătat ori ce desfătare, ce o am mai putea afla în ele. Când îl văd pre Eminescu făcând cu tot cinismul o odă erotică la femea altuia, atunci inima îmi spune întâi și mai întâi, că aceasta este o lucrare de adulter. Și adulterul de și-ar descrie fapta asta

adulteră ori și cum, indignățiunea nu o va mai scoate din sufletul meu, că el face odă de iubire la femea altuia. Sau când în satira IV îl văd ocupându-se de un obiect așa de jos, cum sunt prostitutele Bucurescilor, drojdia societății omenesci, atunci cu o putere iresistibilă se nasce în mine indignățiunea morală cuvenită. Și indignățiunea nu mi-o pot scoate din suflet nici „criticii", cărora fiindu-le poate rușine de toată „satira" aceasta, voesc să-l escuse pre poet batjocurind mai bucuros toată societatea din România cu aceea, că susțin, că în ea este descrisă femea presentă din cetățile din România. Căci nimeni în lume nu m'ar face să cred, că femeile din cetățile din România – cu escepțiunea prostitutelor – „umblă toată noaptea pre stradă", că „câte un roi de perde-vară" alergă iarăși toată noaptea după ele, cât îs stradele de lungi, că „le mai pândesc și la poartă toată noaptea", că ele „foșnesc" din rochii și „rîd și fac cu ochii la toți". Căci o decădință morală așa mare nu a susținut despre femeile din orașele României nici străinul și inimicul cel mai mare al ei până acum idololatrii lui Eminescu. Ci indignațiunea morală rămâne în sufletul meu, pentru-că el nu poate afla plăcere în un obiect așa josnic, mai cu seamă după ce printre șire se vede, că poetul și-a fost petrecut deja cu persoane de calibrul acesta, până ce l'a cuprins greață de toată lumea, și în greața aceasta o atare petrecere nu o află nemorală, ci numai „ridiculă".

După teoria aceasta este sublim un Eminescu și atunci, când în satira II ne descrie vieața sa deșanțată și frivolă de student. Sublim, când acolo își bate joc de toate sciințele, ce i-s'a propus în școală și de profesori. Sublim, când ne spune, că pre când profesorii esplica, el visa la „ochi albastri", și pre caet făcea versuri la câte o „Clotildă". Nu scim, dacă dl Maiorescu și alții, cari laudă tinerimii pre Eminescu, ar' numi geniu pre un tinăr, care în timpul cât el esplică în școală, ar visa la „ochi albastri" și ar face versuri la câte o „Clotildă" desprețuind toată sciința și propunerea lui. Sublim, când după o vieață de student atât de deșanțată totuși are efronteria de a despreți pre ceealaltă lume, care a studiat în regulă și n'a desprețuit sciințele, „petecele lucrurilor", n'a numit pre profesori „crai mâncați de molii", și n'a visat atâta la „ochi albastri" și n'a făcut sub prelegeri versuri la câte o sălbatică „Clotildă" ca el. Sublim, când după o atare vieață neideală în tinerețe, în etatea idealismului, totuși se fălesce, că e idealist față cu ceealaltă lume, căci idealismul la el nu stă în un zel înflăcărat de înaintare în sciință și virtute, ci în visuri și versuri despre Clotilde și ochi albastri, și în batjocurirea sciințelor și a profesorilor. Sublim în toate aceste și esemplu tinerimii române. O, tempora, o mores!

Dar destul să fie cu esemple din lumea cea întoarsă. Cu altă ocasiune vom vedea cel din urmă argument al teoriei despre frumusețea și sublimitatea răului moral.»[56]

Pentru astfel de texte, sau chiar pentru *Călin (file din poveste)*, Eminescu devine în ochii lui Grama un scriitor, nici mai mult, dar nici mai puțin decât pornografic: «Ce ar zice oare Eschil și Aristophane, când ar' vedea, cum se adapă la noi tinerimea din „Călinul" lui Eminescu, a cărui cuprins este cât se poate de scandalos și necurat, descrierile cât se poate de pornografice și iritătoare pentru bieata tinerime? De probă pentru publicul, care nu scie, ce cetesce tinerimea noastră inocentă din Eminescu, aducem aici numai câteva idei din poema aceasta afurisită a lui. Chiar la început spune Eminescu tinerimii, cum Calin în dricul nopții se sue pre un deal la un castel, rupe gratiile dela fereastra unei chilii din acel castel și intră în lăuntru. În lăuntru la lumina lunei vede o fată durmind după un părete de „țăsătură de păingin". Atâta nu-i destul poetului nostru, ci mai spune, cum fetei îi e desprinsă haina, cât *„i-s'arată trupul, alb în goliciunea-i, curăția ei de fată"*, și cum fetei *„de a vârstei ei căldură fragii sinului i-se coc"*. Nici atâta nu-i este destul, ci mai spune tinerimii, cum Calin rumpe pânza, și apoi vede *„a frumseții haruri goale"*. Simțul de pudoare nu ne lasă a mai continua și a mai spune și scenele următoare. Eată părinți Români din toate țările, ce se recomândă copiilor vostri spre cetire ca product de geniu, care scrie după estetica emancipată de legile moralei! Eată pentru cine s'au adunat prin școli bani dela copii nevinovați, ca să-i ridice monument! Ne cuprind fiori, când cugetăm la aceea, că chiar și fecioare române cetesc poesiile acestea. Unde mai e așa ceva în toată Europa? Numai pentru-că mulți, cari n'au cetit pre Eminescu, nu-și pot închipui, să fie așa pornografic și scandalos, cum am zis noi de repetite ori, am învins pre un momânt simțul de pudoare, și am reprodus scena aceasta scandaloasă. Intențiunea bună însă de a informa publicul ne va scusa.»[57]

Prin urmare, atât scepticismul, cât și erotismul devin în viziunea lui Al. Grama semne ale decadenței: „La tot casul atari aparițiuni sunt simptoamele unui morb, ce deja începe a cuprinde mințile și inimele, simptoamele decădinței. De unde la toate popoarele aceste, de când și pre unde s'a încuibat teoria aceasta, a și stagnat tot progresul artelor. Nici Germânia, nici Francia, nici Italia și nici Anglia nu mai au astăzi artiști genii, ca mai de mult.

Și acum ce e cu noi? Cu noi, cari de abia acum punem petrile pentru fundamentul unei literaturi? Eată că și începem a arăta semne de decădință, când aplicăm pentru literatura noastră ca

principi aceea, ce nu e decât simptomul unui morb. După legile firei un Eminescu ar trebui să fie semnul decădinței, și la noi e considerat de semn al progresului. Încă nu avem o literatură poetică classică și castă, și am și început cu cea pornografică și omorîtoare de ori ce simț nobil".[58]

Dacă ne întrebăm de unde vine, totuși, această inadvertență a grilei de lectură propusă de Al. Grama, din moment ce este greu de imaginat că acest tip de interpretare se va fi născut odată cu canonicul de la Blaj și va fi dispărut odată cu el, va trebui să privim ceva mai în urmă, la paradigma luminismului ardelean. Aceasta privilegia raționalismul în dauna irațonalului, care era practic ostracizat. Însăși atitudinea adoptată față de speciile literare decurge din această opțiune ce instituia o celebrare a virtuților raționale și o excomunicare a paradigmei afectelor, care erau privite ca surse potențiale de risc ce ar fi putut stimula serioase derapaje înspre irațional. Este motivul pentru care luminismul nu înregistrează succese literare, de exemplu, în domeniul liricii erotice care se constituie ca un domeniu reprimat în zona imaginarului luminist. Această cruciadă dusă împotriva afectelor descinde cu angajarea întregului său maximalism și purism moral, cât de elocvent!, din paginile luminiștilor de altădată. Iată, spre exemplificare, un citat din *Didahiile* lui Petru Maior, în care, la fel ca și la Al. Grama, uimește intransigența maximală prestată în fața paradigmei afectului: «(...) măcar că eu bine văd că voiu cădea în urgiia feciorilor și a fetelor, defăimînd dragostele și ibovnicia lor, ba încă doară mai mult voi cădea în urgiia maicelor lor care aórea iale sînt cele din tîiu ce ațiță și îndeamnă pre fetele sale la niște prieteșuguri nebune ca acestea, totuși, pentru ca să vă ajut întru spiăseniia sufletului, nu mă spăimîntez de ași și ajunge la atîta, cît să nu vă plac eu voao. Deci, voesc eu, creștinilor, să rădic o pîră mare asupra acestui blăstămat obicei cu carele feciorii voștri au ibovnice și fetele voastre ibovnici, și voi să vi-l arăt obiceiul acesta, așea pre cum întru sine iaste, adecă cum că dragostele tinerilor vostri sînt lucrul diavolului, eșit din fundul iadului spre ticăloasă prăpădire a feciorilor voștri și a fetelor voastre, de vreme ce aceia ce urmează după ibovnicie mai mult prețuesc poftele veacului cele dobitocești, decît mărirea Atoțtiitoriului Dumnezeu: „iubitori de desfătări mai mult decît de Dumnezeu."»[59]

Și pentru a înțelege și mai bine educația „spartană" ce era menită a purga tineretului orice eventual puseu afectiv, iată și o pildă în tradiția de gen a didahiilor ce se presupunea a fi în stare să îndrepte proastele și iresponsabilele porniri ale firii: „Un împărat odinioară,

după ce au încungiurat cu oastea sa o cetate a vrăjmașului, a căriia atîta era de tari zidurile, cît i se luo toată nădejdea de a o putere dobîndi, se întrebuință cu această măestrie, pentru ca să birue cu mintea ceaia ce nu putea cu vîrtutea. Făcu să se prindă mulți porumbi dintră aceia carii din cetate zbura la cîmp. Și poruncind să li se lege supt aripi cîte un fir de ață întinsă în slifură, adecă în piiatră pucioasă, cînd se mizuia de noapte, făcu să se aprindă la toți porumbii ața, și odată să se sloboadă toți. Și iată, ceaia ce nu putură face mai în multe luni de zile, în scurtă vreme săvîrșiră porumbii, pentru că zburînd porumbii la lăcașurile sale cele obicinuite, aprinseră întîi cuiburile sale, de acolea căsile, fiind că era de lemn, și așa, întro mică de ceas, să văzu toată cetatea în foc. Cu acest meșteșug se întrebuințează și diavolul, ca să ne învingă. Vede el că cetățile, orașele, satele și toate ținuturile creștinești sunt bine întărite cu credința și cu sfintele taine, sînt bine apărate de preoți, cît nu-i iaste lui cu putință a le birui. Deci, pășind vicleanul dela vîrtute la vicleșug, se întrebuințează cu porumbii și cu porumbițele, ca să aprindă un foc diavolesc de necurăție și să pustiiască patria. / Aprinde puțin foc în inima acelui tinăr curat, în inima aceiia tinără cu năravuri bune, și acel puțin fir întins în piiatra cea pucioasă a poftei și aprins de patimă și de prilej, destul e spre un foc cît de mare. Ce rău e, ziceți voi, o țiră de dragoste a unui tinăr sau a unei tinără? Ce rău iaste, zic eu, o țiră de piiatră pucioasă, supt aripa unui porumb sau a unei porumbițe? E puțin, de nu se va aprinde, dară mult foarte, de va lua foc. Dela dragoste se pășește la o căutătură, dela o căutătură la un cuvînt; după cîtăva vreme se trece la un cuvînt carele are înțeles îndoit și se ride; de aciia se vine la o shimă înțăleasă și nu mai mult. Și pre urmă această puțină văpae face sufletul cenușă tot, fără de nici o mîntuință: se aprind casele toate, ard ținuturi pline de noroade, se umplu toate ulițele de scándele și de pagube, și mai pre urmă creștinătatea rămîne ca o cîrpă lăpădată întro viiață dobitocească. Aceasta e dragostea carea voi, de obște, vi-o năluciți a fi curată și nevinovată. Ce vi se pare?"[60]

După parcurgerea unor astfel de citate devine tot mai elocvent faptul că atunci cînd Al. Grama citea poeziile lui Eminescu el nu era singur. Alături de unii contemporani care i-au arătat simpatie[61] (între care chiar și Al. Macedonski[62], desigur, din rațiuni conjuncturale, îi va fi sugerat o complicitate de opinii), peste umărul lui Al. Grama se aplecau, citind, acei cititori pentru care paradigma culturală luministă era încă vie, trăindu-și deplina și anistorica sa actualitate.

Care este imaginea pe care Al. Grama o proiectează asupra lui Eminescu? Ne-o spune el însuși: „Eminescu a fost adecă un om fără studii și prin urmare fără principii formate și statornice.

Eminescu nu s-a însuflețit pentru nici un ideal, pentru nici o credință, pentru nici un avânt generos și pentru nici o aspirațiune mai înaltă și n-a însuflețit pentru aceste nici pre alții. Eminescu a dus o viață destrăbălată și a murit în balamuc în urma morburilor câștigate prin punerea în pracsă a idealurilor acelora, pre care le cânta în poeziile sale".[63]

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A.4. SEMIOZA PARODICĂ

REFLEXELE INTERACTIVE ALE PARODIEI

Receptarea parodică are în multe privințe note comune cu receptarea polemică, fiind mai curând o speță a acesteia, filiațiile cele mai puternice plasând-o în vecinătatea acelui gen de receptare creat de Hasdeu, care punea în circulație o interpretare a *Direcției noi* înțeleasă ca o farsă culturală. În raport cu aceasta, paradigma receptării parodice pare a fi nu altceva decât o extensie a celei dintâi. Ambele au menirea de a proiecta o imagine derizorie asupra „celuilalt". Diferența dintre cele două modalități este de mijloace: farsa explică deraparea în derizoriu a preopinentului prin *neseriozitatea* acestuia, pe când parodia motivează eșecul aceluiași tocmai printr-un arbitrar *exces de seriozitate*, așadar prin gomă. Morala este elementară: *„celălalt"* afectează o identitate pe care nu o are, farsa relevând această impostură prin *smulgerea* măștilor, în timp ce parodia alege o altă tactică pentru divulgarea falsului: aceea a *îngroșării* liniilor măștii. Dacă abordarea consacrată de farsă o îndeamnă să folosească clipa de ațipire a adversarului pentru a-i da jos masca și pentru a arăta publicului „fața adevărată" a personajului ce se presupune a fi ascuns după ea, parodia folosește oportunitatea pentru a sublinia faptul că „impostorul" nu poate scăpa de mască nici în somn. Dacă farsa este cea care smulge masca, parodia îl condamnă pe impostor să nu mai poată scăpa nicicând de ea, lipindu-i-o de figură pe veci; farsa încriminează neseriozitatea, parodia sugerează o seriozitate patologică: una este reversul celeilalte și invers. Cele două fețe ale monedei ne sugerează că, de fapt, oricum ar cădea banul, oricum ar fi luat adversarul, acesta iese tot prost în ochii publicului. În fapt, adversarului nu i se mai lasă nici o șansă pentru că este prins între niște „oglinzi deformatoare" care, fiind puse față în față, nu mai lasă loc pentru nici o ieșire.

Cum a ieșit *Junimea* din acest cerc vicios al unei receptări negative alimentate de cei doi poli simbolici, ai farsei și ai parodiei? Prin intervenția lui Vasile Alecsandri, care având un prestigiu intact în fața junilor de la *Revista Contimporană*, a insistat ca *Muza de la Borta-Rece*, ce îl avea de autor, pare-se, pe Anghel Demetriescu, să fie oprită în stadiul în care se afla. Acesta este și motivul pentru care, deși parodia era proiectată a avea trei acte, se oprește doar după două acte, rămânând – ca atâtea alte texte din epoca de pre-instituționalizare a literaturii române – neisprăvită.

Ca semn că aschia parodiei nu a sărit prea departe de retorica farsei este și faptul că motorul „narativ" al acestei „bufonerii lirice" care alimentează neastâmpărul personajelor prinse în joc, este legat tot de o scenă de gen desprinsă din arsenalul farselor de „carnaval": o persoană ia pe cineva drept altcineva. Mai precis, Samson Bodnărescu, alias Brutnărescu, ajunge în Olimp pentru a cere să i se aprobe de către zei alocarea unei muze, de prezența acesteia legându-se speranța de împlinire a respectivului poet, ceea ce ar fi dus la dobândirea mult râvnitei recunoașteri printre contemporani. Zeii nu par să se îndure de Brutnărescu, ba chiar, dimpotrivă: prost dispuși de prestația pe care poetul a oferit-o în fața lor, reziliază și abonamentul pe care îl aveau la *Convorbiri literare*. Într-una din repetatele sale ieșiri (poetice, desigur, cu toatele) din transa în care cădea frecvent, Brutnărescu, abandonat fiind de zei, o întâlnește pe bucătăreasa Olimpului, Tereza, (ea însăși, căzută în dizgrația lui Joe), pe care o ia drept una dintre muzele ce populează Parnasul. Găsindu-și, așadar, în sfârșit o „muză" în această bucătăreasă (într-o manieră ridicolă ce, s-ar zice, îl apropie de un Don Quijote, de altădată), Brutnărescu îi cere muzei să îl însoțească pe Pământ, făgăduindu-i fericirea alături de el, drept pentru care o și invită la Borta-Rece, cârciuma la care trăgeau amicii săi literari. Așadar, după un prim act derulat în Olimp și un al doilea chiar la Borta-Rece, cel de-al treilea act ar fi urmat să fie găzduit de instanța Judecătorului de pace. Dar despre al treilea act, nu știm în chip pozitiv nimic referitor la cum ar fi putut continua.

Comicul acestei bucăți este, așa-zicând, unul de „operetă", fiind perfect adaptat retoricii de gen. Citit ca parodie literară, textul nu dovedește o consistență literară deosebită, riscând să nu împlinească unele așteptări exigente în acest sens. Parodierea elementelor de cod literar este destul de restrânsă, recurgându-se, în ceea ce-l privește pe Eminescu, la discreditarea unui model literar prin evidențierea supralicitării stereotipului incorectitudinilor gramaticale. Temele recepțării formale a poeziei reapar aici într-o prelucrare parodică fără pretenții savante, în care personajele sunt puse să se divulge singure în fața publicului. Astfel, Minunescu și Năut, adică Eminescu și, respectiv, Antom Naum, apărând pe scenă, se și recomandă:

„Noi suntem poeți, măi frate,
Ce gramatica nu știm!
Ș-orce reguli consacrate,
Le călcăm, le nimicim."[64]

Tema rimelor proaste, care defectează poezia, reapare și când Năut citește niște versuri traduse, Gulie intervenind cu întrebarea: „dar cu

rima «nopții» cu «necredinței» cum merge?", adăugând imediat drept argument un presupus topos liric, ca expresie exemplară a anomiei prozodice: „Asta seamănă cu un cântec vechi glumeț:

Pe pod de la Spiridon
Trece un car cu scoarță
Sufletul tău n-are credință!
Dacă nu ți-am fost pe plac,
La ce m-ai adus de la Buzău?"

Contra-argumentul opțiunii ce se împotrivea unei fetișizări a criteriului formal este împins în derizoriu prin vocea lui Năut: „Ești un babalâc, nu știi ce e direcția nouă".[64] Chiar și Minorescu, alias Maiorescu, supărat de insubordonarea ciracilor, este pus să recunoască faptul că a fost prea clement cu greșelile confraților de cenaclu:

„(...) Cine este îmbufnat
Să cunoască că'n gazetă nu mai este lăudat
(Mișcare din partea lui Minunescu, și Năut; Neguță se întoarce repede, se pune pe rîs și gîdelă pe Minorescu care îi dă ușor peste mînă și continuă.)
Sciți prea bine că voi sunteți nișce slabe creaturi,
Că ce-ați scris pînă acuma sunt curate secături.

Vârcolaci:
Protestez și cer cuvîntul, să constat că eu nu fac
Versuri proste, nesărate, ce la niminea nu plac!

Minorescu (continuând):
Numai eu avuiu curagiul, trist curagiu dacă voiți,
În „Direcția cea Nouă" să pretind ca voi să fiți.
Voi, ce fie zis în treacăt, n-ați putut să învățați,
Ce e rima sau silaba și o frază să formați!

Pan-Pan (cu necaz):
O scii dumneata mai bine!

Minorescu:
Nici eu nu sciu, drept să spun
Dar or cum fac gură mare, strig și voiu să mă impun.

Vârcolaci:
Vrei să te impui! Faci gură! Este forte adevărat;
Dar băeții suntu ai Naibii, la papuc mi te-au luat.
Ai vedzut oare satira ce-a eșit la Bucuresci?
Mai poftim de te impune, și fă gură de voesci!"[66]

Și pentru că în epocă, la 1873, dezbaterile despre limbă și ortografie, erau aprinse, între altele, și ca rezultat al polemicilor stârnite de *Junimea*, în finalul celui de-al doilea act, Vârcolaci este pus să se răzvrătească față de sistemul lingvistic propus de Minorescu:

„Și scrierile mele în limba slovonească
Se vor uita cu totul în țara românească!
(cade pe un scaun)

Minorescu:
Ei, Vârcolaci, ce însemnează asta?
(Neguță se dă pe dupe scaun preocupat)

Vârcolaci:

Asta însemnează, că limba în care scriu eu, după exemplul vostru, este limba mormintelor, care nu place, și nu poate place la nimeni. Asta însemnează că, cu voia sau fără voia voastră, limba progresează și ea pe fiecare zi, că dacă prin această transformare ne depărtăm, pentru moment, de poporul care a păstrat-o până aici, remediul nu stă în aplecarea, ci în înălțarea nivelului: poporul va purifica și el limba precum a și primit multe expresiuni care au luat loc în instituțiile noastre: asta însemnează că, dacă am stărui în sistemul de a aduna cuvintele uitate, am deveni ișlicarii literaturii, și n-am poftă să port ișlic; asta însemnează în fine că nu mai voi să urmez de aci înainte sfaturile d-lui (arătând pe Minorescu care ședea pe gânduri)"[67].

De unde se vede lucrul că teatrul liric era considerat numai bun, la vremea acelui 1873, pentru a servi celor trei D: disputelor, distincțiilor și delimitărilor teoretice în privința opțiunilor lingvistice. În fața temelor obsedante ale epocii, orice canava retorică părea numai bună pentru a fi transformată într-un teatru de război pe care aveau să se confrunte ideologiile lingvistice ale epocii.

Însă parodia are nu doar o țintă strict literară, ci se alimentează din aceleași reflexe culturale largi, care focalizau, în cele din urmă, asupra disputelor privind configurația canonului literar. Astfel, Olimpul zeilor nu ar fi fost decât o zonă de consacrare, către care literatorii de rând tânjeau, singura modalitate de a păstra un contact cu acesta fiind prin intermedierea muzelor. Încercând să pătrundă în Olimp, Brutnărescu fusese găsit leșinat la frontieră și lipsit de... pașaport. Vizele care puteau asigura accesul la paradisul canonic nu păreau a fi deloc ușor de obținut, desigur – în viziunea autorului – mai ales de către junimiști.

Dar canonul cultural avea cu necesitate și o anumită conformație arhitectonică, care, din punctul de vedere al celor care agreau punctul

de vedere exprimat de bufoneria *Muza de la Borta-Rece*, era evident ne-negociabil. Viziunea ce permitea structurarea arhitecturii canonice este fundamentată de acea paradigmă culturală ce va fi furnizat însăși baza de legitimitate a canonului respectiv. Astfel, întreaga tradiție culturală de până la acel moment fusese construită pe axul latinității culturii noastre, care livrase structura de identitate a sinelui colectiv. În raport cu acest decupaj al sineității, ideea unei paradigme culturale germane (și majoritatea junimiștilor își făcuseră studiile în Germania) nu putea să reprezinte decât ipostazierea ideii de alteritate. Or, citite într-o astfel de ecuație (nu neapărat justă, desigur) percepția stimulată era aceea a unei opțiuni între ceea ce aparține culturii „noastre" și ceea ce aparține unei culturi „străine". Este motivul pentru care, în epocă, demersurile culturale ale *Junimii* puteau fi percepute ca fiind inițiative aparținătoare unei paradigme a alterității. Versurile cântecelor din bufoneria lui Demetrescu asta și spun:

„Auziți obrăznicie!
Vor Olimpul a nemți
Jurăm ură și mânie
Celor ce vor îndrăzni."[68]

Tensiunea dintre sineitate și alteritate este prezentată, în termenii acestei „bufonerii lirice" sub forma unei polemici angajate între civilizația vinului și civilizația berii, iar ca dovadă că Olimpul este raliat sineității și nu alterității este faptul că atunci când zeilor le este pusă în cupe, de către bucătăreasa ingrată, „zeamă de hamei nemțesc", aceștia pufnesc indignați la culme. Or, dacă aceasta este situația în înaltul canonului, pe Pământ, Minorescu stropește muza proaspăt descinsă în Olimp printre amicii de la Borta-Rece, folosindu-se de busuioc și un vas cu... bere.

Orice canon se exprimă prin intermediul unor mărci de identificare. Și, dacă am văzut care este regimul bachic al celor două canoane concurente, să revenim la mărcile de identificare ale discursului literar. Ideea creatorului desăvârșit în varianta canonului junimist este ipostaziată în această parodie de Brutnărească, ca poet, și de Pan Pan, ca istoric. Minunescu, masca lui Eminescu, ocupă un loc secundar în cadrul parodiei, deși în articolul lui Maiorescu, *Direcția nouă*, Eminescu îl devansa pe Bodnărescu. Lucrurile sunt explicabile. Deși pentru foarte mulți contemporani, poeziile lui Bodnărescu și ale lui Eminescu păreau să semene, fiecare dintre ei fiind resimțit ca fiind o sosie a celuilalt*, primul dintre ei era mult mai

* De aceea, Joe îl și confundă pe Brutnărescu cu Minunescu: „Este oare Minunescu / Ce Egiptul a cântat? / Nu! acesta-i Brutnărescu / Tot ca el de nesărat." (*Musa de la Borta-Rece*, p. 14)

susceptibil de a deveni erou al unei parodii literare. Spre deosebire de Eminescu, Bodnărescu avea, la 1875, ceva operă adunată, ceea ce făcea ca așteptările de operă să fie, sub raport cantitativ, defavorabile lui Eminescu. Pe de altă parte, Eminescu, începuse să aibă deja, la 1873, o imagine publică (construită pe baza rumorilor și a rejecției venite din parte adversarilor *Junimii* – nu puțini aceștia, căci însăși gruparea ieșeană deschisese, simultan, mai multe câmpuri de luptă, în mai multe domenii), care devansase etalarea propriu-zisă a operei. Este motivul pentru care centrul atenției, în bufoneria lui Demetriescu, este acaparat în mod relevant, pentru momentul anului 1873, de Bodnărescu și nu Eminescu.

În cadrul parodiei, ideea de „poet exemplar" este, așadar, încarnată de Bodnărescu, el părând a fi „eroul civilizator" de la care comunitatea junimiștilor aștepta „salvarea", răscumpărarea tuturor prejudiciilor îndurerate, și, într-adevăr, el nu se întoarce din Olimp nedăruit de zei, ba chiar aduce în mijlocul grupării o muză ale cărei „binefaceri" se vor răsfrânge și asupra inspirației celorlalți literatori, în ciuda „geloziilor" posesorului de drept.

Imaginea lui Eminescu, în parodie, are foarte puține puncte de susținere. Din punctul de vedere al referințelor literare, el este autorul *Egipetului*[69] (o poezie îndelung acuzată de contemporani de incorectitudini gramaticale), al *Sărmanului Dionis*[70], din care sunt preluate versurile exprimând cugetarea lui Dionis, și al *Florii albastre*[71]. Neavând ca autor o identitate foarte clară, masca lui (Minunescu) este confundabilă cu cea a lui Bodnărescu (Brutnărescu), ba chiar Minunescu este invidios pe Brutnărescu pentru garanțiile de succes literar pe care le-a dobândit din partea Olimpului, prin oferirea unei muze[72]. Aceeași invidie îl animă și pe Gulie, care consacră succesul lui Brutnărescu, admițând cu resemnare: „s-a kivernisit". Și pentru că, în baza exemplului personal oferit de poetul reîntors din Olimp, sfârșesc toți prin a dori muze, Minorescu se vede nevoit să le amendeze acest instinct al privatizării Olimpului: „Nu puteți toți de-odată spre Olimp să vă-ndreptați", ca și când ar avertiza că intrarea în canon nu îi poate cuprinde pe toți deodată.

Pentru mulți contemporani, ideea de „profunzime" este echivalentă cu cea de „obscuritate" și multora dintre cititorii epocii poeziile „filosofice" le cădeau greu la digestie, mai cu seamă când acestea veneau de la Bodnărescu sau Eminescu, ele părând a fi la fel de ilizibile. „Obscuritatea" scriitorilor *Direcției noi* devine un element definitoriu în parodia lui Demetriescu, când acest principiu este asumat prin vocea lui Minorescu: „Aci e forța noastră, să fim cât s-a putea de profunzi, nepricepuți chiar"[73]. Pentru a „înscena" ilizibilitatea discursului poetic, parodia chiar pune în gura lui Brutnărescu

niște versuri considerate „aberante" și demne, se presupune, de tot ridicolul. Citite astăzi, aceste versuri despre călătoria lui Brutnărescu spre Olimp relevă însă splendide sonuri urmuziene:

„Am pornit, pornii, pornit-am
De la Iași în cărucior,
Am sosit, sosii, sosit-am
L-al Olimpului picior.

Văzui oameni de hârtie
Cu mustăți de chihlimbar,
Lei de cocă pe câmpie,
Mâncând stridii cu muștar.

Văzui urși cu uniformă
Slavonească pe un nor,
Și p-un munte fără formă
Rațe fripte la cuptor!

Văzui fraze d-ale mele
Șchioape, slute în cătuși,
Și alăturea de ele
Epigrama făcând duș."

Cum îi receptau pe acești poeții apropiații din cenaclu? Parodia proiectează o imagine a neînțelegerii acestui discurs poetic în chiar „casa" *Junimii*. Astfel, Gulie susține că nu înțelege versurile lui Brutnărescu și apelează la Minorescu pentru a-l lumina asupra înțelesului poeziei respective. Însă Minorescu recunoaște că nici el nu le-a înțeles, așa că propune să fie întrebat autorul, de îndată ce va reveni din Olimp. Gulie însă are o contrapropunere, menită a optimiza înțelegerea „incomunicabilului", poetic, sugerând recursul la o „negociere" directă a interpretării cu fiecare cititor: „Apoi atunci am să fac o propunere. Autorul Brutnărescu, ar fi bine să meargă pe la bieții abonați, să le explice scrierile sale. De câte ori se împarte foaia, să plece și d-lui cu împărțitorul sau cu poșta"[74]. În fond, propunerea (generatoare de scandal ironic, în viziunea parodiei) nu venea decât să autentifice *distanța* care, în epocă, începuse să se mărească între codurile „emițătorului" și codurile „receptorului".

În fine, parodia spune ceva și despre modul în care scriitorii din București priveau polemica ce fusese iscată de gruparea ieșeană împotriva *Revistei Contimporane*, punând în seama lui Minorescu următoarea justificare ce „trădează" o abordare „interesată" de crearea unei vizibilități necesare în favoarea *Direcției noi*, fără de care riscul uitării s-ar fi așternut negreșit peste școala ieșeană: „Trebuia

să-i zdrobesc. Comitetul hotărâse! Altminteri nu mai aveam nici un prestigiu; Direcția nouă rămânea un fleac"[75]. Așadar, utilitatea declanșării unei polemici viza o resuscitare a unui prestigiu public intrat în „hibernare", par a spune scriitorii grupării bucureștene. Parodia conține și un gest de autoreflexivitate, unul din personaje întrebându-l, cu reproș, pe Minorescu, dacă a văzut satira pe care cei din București au scos-o pe seama *Junimii*. Chiar și alte voci opinează, din interiorul parodiei, că Minorescu a greșit luându-se din senin de alți scriitori:

„Vârcolaci:
Vrei să te impui! faci gură! este foarte adevărat;
Dar băieții sunt ai Naibii, la papuc mi te-au luat.
Ai văzut oare satira ce-a ieșit la București?
Mai poftim de te impune, și fă gură de voiești!
Auzi! ... bietul Brutnărescu! dus în targă de orbești
În Olimp să ceară muză
(ridicol)
Hei ai dracului băieți!
(Neguță face semn lui Vârcolaci să tacă. Minorescu se plimbă prin Cameră).
Gulie:
Bune sunt astea frate Minorescule? Vezi ce căpătăm dacă ne legăm de oameni din chiar senin? Tu nu vrei să mai asculți pe nimeni, tot cu capul mare – ne-ai făcut acum de râs!"[76]

Este exact ceea ce sconta și gruparea de scriitori din jurul *Revistei Contimporane* lansând această parodie, fragment al unei strategii de captare a simpatiei publicului și de „șifonare" a prestigiului public al preopinenților.

* * *

Dacă *Muza de la Borta-Rece* este plasată pe versantul dinspre farsă al parodiei, atestând spiritul ludic în cheie minoră al acestei convenții, atunci *Spiritele anului 3000 (Impresiuni de călătorie)* a lui Demetriu G. Ionescu (viitorul Take Ionescu) este elocventă pentru alternativa serioasă a tratamentului parodiei. Proza lui Demetriu G. Ionescu a fost publicată, în 1875, în *Revista Junimii*, care apărea (lunar) la București, între 15 ianuarie și 15 septembrie 1875. Fără să fi avut o orientare antijunimistă de la început, treptat, revista s-a alimentat cercurilor bucureștene în cadrul polemicii duse cu gruparea ieșeană. Această parodie alege să discute prezentul literar (anul 1875) din perspectiva unui orizont de așteptare ulterior, fiind ales anul 3000, ceea ce permite derularea unei viziuni de gen S.F.

Practic, deplasarea în timp devine pretext pentru descoperirea și descrierea unei alte civilizații, chiar dacă geografic ea se va situa pe același amplasament. În fapt, conform prozei lui Demetriu G. Ionescu, România anului 3000 va beneficia de același amplasament, dar nu și de aceeași geografie, căci teritoriul ei va fi străbătut de o imensă rețea de canale, ba chiar va fi și împădurit, prin voluntariatul cetățenilor săi, încât însăși clima se va fi modificat, devenind mult mai blândă și ospitalieră. Însuși Bucureștiul anului 3000, brăzdat de canale fiind, arată ca o Veneție racordată la o rețea „interurbană" de canale, pe care se și plimbă, ca de când lumea, gondolele cu lunecarea lor binecunoscută.

Și pentru că o civilizație diferită gândește în mod diferit, proza – concepută în baza convențiilor literaturii de călătorie (adoptând, așadar, principiul călătoriei în timp) – vorbește despre modul în care se va raporta viitorimea la canonul literar și disputele care agitau lumea românească la anul 1875. Am putea spune, prin urmare, că personajul principal al acestei proze este canonul cultural, ipostaziat în două variante: cea a anului 1875 și cea a anului 3000.

Mai trebuie precizat că acest dialog care problematizează identitatea canonului este susținut de două voci: pe de o parte, de vocea naratorială (ce reprezintă un personaj revenit la viață, după ce stătuse sub lespedea unui mormânt vreme de mai bine de o mie de ani) și, pe de altă parte, de unul dintre descendenții acestuia, pe numele său Aru. Practic, tema tradițională a conflictului dintre generații, legitimată prin „diferența" de viziune instalată între diferitele generații ale unei aceleiași familii, este „hiperbolizată", ca efect al redimensionării distanței istorice de timp care desparte cele două personaje.

Viziunea asupra contextului socio-politic al anului 3000, descrisă din punctul de vedere al orizontului de așteptare al anului 1875 reprezintă o utopie, care însă în termenii de astăzi ar putea fi înțeleasă, cel puțin în unele aspecte ale sale, drept un fenomen de „globalizare". Astfel, un discurs foarte aplicat referitor la procesul de unificare al umanității este prezentat, cu detalii asupra unificării condițiilor de dezvoltare, al instrucției, al regimului dreptului și îndatoririlor, ba chiar și al moralei și al religiei. Prin prezentarea ultimilor doi termeni devine evident motivul pentru care descrierea utopiei respective nu se suprapune perfect peste discursul globalizării de astăzi. Mai apare, însă, un element de similitudine cu abordarea zilelor noastre: singurul element de distingere al națiunilor în perspectiva unui context global, este considerat a fi limba, în condițiile în care se va fi creat totuși o limbă nouă, pentru uzul general al comunicării, cu reguli gramaticale foarte simple, adecvate obiectivului unei comunicări pe teme generale.

Și pentru că veni vorba de limbă, naratorul însuși sesizează la un moment dat că vorbea foarte ușor o limbă comună cu strănepotul său, doar că nu își dădea seama prea bine în ce tradiție lingvistică aceasta evoluase. „Dar... în ce limbă vorbisem toate acestea? Neapărat, din sunetele al căror suvenir mintea mea îl conservă, fără a le putea executa, văd că era cea română, dar o română mai transformată. Nu era nici *caricatura* Academiei, nici *grosolana* Transilvănenilor, nici *răgușita* și *greoaia* «noii direcțiuni», ci o limbă formată numai după auz."[77]

Cât despre ortografia ce avea să fie preluată de viitorime „nu mai încape îndoială că nu era a d-lui Maiorescu: probă că «chihlimbarul» în care a fost «păstrată» n-a fost «trainic». Nu era însă nici a Academiei."[78]

Traseul parcurs de personaje prin Bucureștiul anului 3000 este accidentat atât prin contribuția mijloacelor de transport (deplasarea se face cu balonul și cu gondola), dar și de convențiile literare liminare, căci întâlnirea personajelor – cu care proza și începe – are loc în cimitir (odinioară numit Cimitirul Mavrogheni, acum având nume schimbat: Cimitirul Onestiei, ce arăta mai curând ca o grădină plină de flori și monumente), iar despărțirea lor survine intempestiv, ca urmare a... trezirii din somn a personajului-narator care adormise cu capul pe o masă plină de pagini de corectură de la tipografie. Așadar, concluzia finală este că, intrând în lumea viselor, „timpul își dăduse pendulul cu o mie de ani înainte". Înțelegem astfel că toată proza este redimensionată de finalul său, prin care se deschide posibilitatea reinterpretării prozei, nu atât ca o reconstrucție a unei viziuni utopice, ci ca o pagină reprezentând o călătorie onirică.

Revenind la problema construcției canonului literar, am văzut ceva mai înainte care era suportul lingvistic și aparatul ortografic al acestuia din perspectiva anului 3000. Pentru considerarea climatului general, a atenției și importanței acordate literaturii secolului al XIX-lea, elocventă este scena din Biblioteca ce aparținea complexului Universității, în cadrul căruia, pe amplasamentul actual al Universității, erau reunite: Muzeul Antichității, Academia și Pinacoteca:

„... Intrai în sala secolului XIX și dedei iarăși ochii cu operele cu care eram dedat, care îmi păruseră capete de operă și care acum erau pentru mine... nu spun ce, fiindcă nu vreau să mă iau la ceartă cu foștii mei compatrioți. Câtă animare fusese în salele dintâi, atâta amuțeală și tăcere mă-ntâmpină în aceasta. Nimini care să ne studie epoca, afară de un june care își luase ca tesă *Studie generale asupra literaturii române din secolul XIX* și care deja impresese câteva tonuri, coronate de Academie"[79]. Tema care se deschide pornind de aici este cea a supraviețuirii canonului: care

canon ar fi avut să supraviețuiască trecerii vremii, cel al descendenței pașoptiste sau cel al junimiștilor? Viitorul, așa cum este construit pe proza cu pricina, pare să țină strașnic partea nepoților și strănepoților filierei pașoptiste. Dacă discursul istoriei, ziceam, este narat din punctul de vedere al învingătorilor, proza viitorului Take Ionescu optează a da drept învingătoare ramura pașoptistă a tradiției culturale românești. Odată „punctul de fugă" al evoluției fiind determinat, demonstrația teleologică a devenirii istorice lucrează scrupulos, cu toată pedanteria conferită de un exercițiu al unei fatalități implacabile.

Ceea ce stimulează curiozitatea într-o astfel de situație este modul de argumentare conferit pentru a justifica opțiunea canonului. Iată, așadar, lista scriitorilor canonici în varianta unei proze de anticipație despre canonul literar al anului 3000:

„Primul lucru ce făcui fu de a arunca ochii preste opera lui, curios de a vedea judicata posterității. În primul tom se analisau poeții. Folietai, și aflai următoarele conclusiuni de unii din poeții ce cunoscusem.

Pag: 75. – Heliade ... poet mare care ne-a lăsat multe capete de operă. Limba elegantă, pură; ideele înalte; imagini și simțiri nobile...

Pag: 113. – Alesandri ... poet bun, allu căruia merit principal e c'a pătruns spiritul popolului. Multe din operele selle ar fi demne de citit chiar adzi, dear' păcat că nu le potem înțelege totdeauna. Are trebuința, uneori, de traducțiă.

Pag: 135. – Bolintinianu ...poet, care, pre lîngă simțire a avut forma corectă și armonioasă, forma așa de desprețuită în literatura vechiă. Escelă in legende, cari nu puțin au contribuit la redesceptarea Românilor.*)

*) Nu ne potem imagina adzi că s'au aflat critici, cari să susțină că patriotismul nu merită a fi cântat și cari să steargă uă frumoasă poesiă a lui Bolintineanu (*La C. Negri*), pre simplul motiv că laudă faptele patriotice alle unui mare Român.

Pag: 148. – Zamfirescu ... Limba și forma destul de bune pentru atunci. Monoton insă și de uă leneviă pronunțată.

Pag: 158. – Eminescu... Poet in suflet, dear' fără formă, «așa de puțin format», după cum dzice însuși panegiristul său, T. Maiorescu, in cât se perde intr'un caos de vorbe fără sens. Nefericirea lui a fost că niminia nu i-a spus ce-ar potea deveni. Unii l'au ecalat cu nulla; alții, cu Alesandri! Într'un cuvânt, sentimente frumoase chinuite in forme detestabile.

Pag: 166. – Negruzzi Iacob... Nici formă, nici limbă. Deacă numele lui n'a perit încă, causa e c'a fost pus sub *Miron* și *Florica*. În colo.....

Pag: 360. – Samson Bodnărescu... Pseudo-poet, tip allu slutei scole de la *Convorbiri.* Limba lui sgăriă. Idee ameţite, versuri fără ton şi fără măsură... Aşa dzisa tragediă *Rienzi*, n'am potutu-o citi cu nici un mod."[80]

Deşi Eminescu apare în lista *Direcţiei noi* pe o poziţie superioară celei ocupate de Bodnărescu, la fel ca şi în *Muza de la Borta-Rece*, autorul lui *Rienzi* este principalul caz pe care se fac demonstraţiile ce susţin caracterul controversat al opţiunilor junimiste. Astfel, proza construieşte un „caz Bodnărescu", pe baza suprapunerii celor două evaluări: cea a anului 1875 (pentru care este preluată valorizarea oferită de Maiorescu) şi cea a anului 3000. Simulând indignarea faţă de evaluarea dată de viitorime lui Bodnărescu, eroul prozei porneşte la descâlcirea acestui caz:

„Când vădzui aceste ultime linie, asvărlii cartea din mănă.

— Ce fel?! Zisei lui Aru. Bodnărescu tractat astfel? Dear', criticul Maiorescu, dzicea că e un «poet insemnat prin înălţimea ideilor şi in parte prin felurimea formelor poetice ce a introdus», şi posteritatea să-l judice astfel? Şi Academia s'aprobe toate aceste?

— Nu l'am citit, replică Aru, cu dispreţ, de şi m'am încercat de mai multe ori.

Luai catalogul şi incepui să caut pre Bodnărescu ca să judic insumi, de orece (caută s'o spun) nu-l citisem in viaţă. Caut la rubrica *Poesie*, şi neaflându-l:

— De ce nu e aci Bodnărescu? Intrebai pre bibliotecar: poetul Bodnărescu.

Şi bibliotecarul mă consiliă să caut şi la celle alte rubrice, căci adesea timpurile trecute dedeseră în dorul lelei epitetul de poet. Mă supusei, şi după un cart de oră de vane căutări, îl aflai unde nici nu-mi trăsnia prin minte, togmai între G. Parisianu* şi poetul Basma**, la litera G): Escentricităţi, alineatul II): *Comice*, unde se mai aflau multe din operele la modă, fiă vorba între noi. Cerui pre poetul citat, şi când citii acelle scene din *Rienzi*, in cari sentimentele

---

* Autorul unei cărţi de poesie, multe dedicate Sultanului şi lui Napoleon III, dintre care una, Bombardorea Sebastopolului, a dat ocasiă poetului d'a'ne isplica, ca un lucru necunoscut, atât in versuri, cât şi intr-uă nostimă notă, că la bombardarea Sebastopulului s-au aruncatu şi ghulele, *nota bene* preste muri, şi ca să nimicească armata din intru.

** Autorul unor poesie incă nepublicate, care, ni se asicură, că rivaliseadză cu insuşi renumitul State Prodănescu. Le asceptăm cu impacienţă şi felicităm pre cetăţianii Craioveni, cari petrecu de multe ori in comptul acestui poet (Maiorescu, *Critice*, pag. 361).

sunt așa de palide și așa de rău descrise, când văzui versuri ca acestea*:

Poporul, pentru care
Desbini tu ideale din cer, aplaudă astăzi,
Teribil ce răstoarnă cu *zorii* cei de mâne.

Pe virful *cel* de munte se urcă muncitorul,
Și sarcini numeroase de țernă ne-obosit
Așterne pe podișuri (?).

Nu-i vină, dar greșeală,
Și, contra conștiinței, deprinse a se 'nfige
În inimă-mi săgeata, și ori-ce gând ce naște,
Nu e de cât puterea intr'ânsa ce isbește,
Și ori-ce lovitură despică al meu piept –
Dă sorei fericire, și-apoi și Romei tal !(!!)

Și pot mai mult cunoaște acolo părinție,
Despretul unde'și puse locaș pentru etern?,
etc.

mă convinsei de adevărul paginei 360 (Coencidență straniă! Tocmai la pag. 360 îl analisează și D. Maiorescu, nu insă în acellași mod)."[81]

Evident, cauza care ar putea elucida misterul acestui decalaj al receptării constă în supralicitările lui T. Maiorescu care stau la originea considerării lui Bodnărescu ca poet de vitrină al *Direcției noi*: „Reluai studiele junelui literat și căutai pre *Titu Maiorescu*, pre care-l aflai in tomul al doilea, care tracta despre prosaisti, la pagina 572. Eacă ce citii:

Titu Maiorescu, ... născut... fost ministru in 1874 și 1875... Citind operele acestui scrietor, nu ne potem mira in destul cum de a potut, cu uă judicată așa de falsă, să joace un rol atât de important, unei scole pre care o numia «direcția noă», de și 'n Romănia nu esistă nici una vechiă de care să se distingă. Mirarea noastră insă, dispare când vom observa c'a avut, dacă nu cât Hasdeu, dar într'uă bună cantitate, un lucru așa de rar in acea epocă, *spirit* pre care deacă l'ar fi usat in bine, ar fi adus adevărate serviție literaturei române. Din nefericire n'a avut consciință, calitate mai necesară poate criticului de cât chiar spiritul. «Om al secolului in fasa lui trecătoare», fără principie, a suit până în ceruri – și nu mai incape indoeală, contra

* Și să se notedze că togmai aceste versuri sunt date de D. Maiorescu ca celle mai bune alle D-lui Bodnărescu și «ca dovadă pentru cele zise mai sus», adecă, că «Rienzi e opera unui adevărat poet» și că «limba e precisă, originală (- Are dreptate -) și uneori (cam rar! Sau nici uă dată) de o nespusă dulceață».

conștiinței, căci a fost prea ingenios ca să fi potut face aceasta din naivitate – serbedele și monstruoasele producțiuni ale *ucenicilor* săi – și trebue să notăm că din nefericire a dat numai preste *ucenici* de ultima clasă – numai pentru a fi capul lor, a făcut, adecă, in literatură, ceea ce a făcut și in politică; a avut cutesanța d'a declara pre Bodnărescu de poet pentru faimosa *Rienzi* și să ridă de aceia cari declarau pre Hasdeu poet, pentru *Răsvan și Vidra*; a susținut că toți autorii români, afară de ai săi, vor mori, fiindcă n'au formă, pre când numai formă n'a avut așa zisa «noa direcțiă»; a ....."[82]

În fața acestei imagini presupuse a fi proiectată asupra lui T. Maiorescu de către percepția viitorului, modestul cititor al anului 2002 rămâne contrariat. Reflexul de apărare față de o astfel de provocare alimentează cel mai adesea, o contestare necondiționată a acestei imagini proiectate în baza unui refuz ce nici nu mai ține să se argumenteze, fiindu-și, parcă, suficient: T. Maiorescu nu arată în acest fel, nu asta este imaginea sa. Și totuși, e bine să ne reamintim că nu există o eventuală (și ideală) imagine reală... a realității, în raport cu care altele sunt sau par a fi deformate. Nici o imagine (nici măcar cea mai... „realistă") nu respectă realitatea, ci o „construiește", pe baza unor percepții care sunt articulate în virtutea unui anumit concept de realitate. Din acest punct de vedere, la nivelul discursului de imagine, percepția este (în sensul lui „construiește") „realitatea". Acesta este motivul pentru care discursul reprezentat de spiritele anului 3000 se bazează pe o percepție care îl valorizează maximal pe Ion Heliade-Rădulescu și paradigma culturală de tradiție pașoptistă, în dauna celeilalte paradigme, cea junimistă. Contractul de lectură cu paradigma pașoptistă va fi fost perceput (de către autor) a fi mult mai lizibil sub raportul semnificațiilor decât cel lansat de junimiști, care aveau dezavantajul, din punctul de vedere al contemporanilor, că au început negând, în loc să fi început construind ceva. Este motivul pentru care, în Cimitirul Onestiei (și ideea de cimitir funcționează ca metaforă a unui sistem de gestionare simbolică a memoriei culturale), amintirea lui Ion Heliade-Rădulescu este celebrată printr-un monument demn de Părintele României:

„... Uite, îi zisei, ce poetic e mormântul de acolo, arătându-i cu degitul un vast monument de marmură, sau mai bine, uă reuniune a tot ce arta a putut concepe și esecuta mai frumos.

Totalul era o lespede pătrată, acoperită de grămede și coroane de flori, pre care era scrisă, cu litere de aur, uă viață întreagă. În celle patru ânghiuri, angeli melancolici, cu aripele intinse, păreau că intonă, pre lire daurite, cânturi divine, și ochii lor, in cari sculptorul își trecuse sufletul, contempla un inalt geniu de marmură, cu părul despletit, cu fruntea incinsă de lauri, vesel și trist, cântând și

plângând, care părea că se agită furios ca pasiunea sau că saltă voios ca amorul.

— Al cui e, al cui e, intrebai pre Aru, stupefăcut, al cui e monumentul pre care e scris: *Părintelui României*?

— Nu-l cunosci? Ce fel? Al lui *Heliade*.

— Al lui *Heliade*?! Pre timpurile mele, pre țărina *marelui poet* erau câteva flori și-atât!... Da. Ați progresat, ați progresat, scumpul meu. Dar, adausei eu, care nu mă poteam depărta de ideele timpului, cum de ați ridicat acestă statuă lui Heliade? Pre atunci nu i se recunoscea nici titlul de poet de criticii...

— *Invidioși*. Da. Așa se întâmplă in totdeauna. Sufletele, talentele mice nu voesc numai să sfărime tot ce-i incongiură in present; se tem și de trecut ca nu cumva să lumineze presentul și să se vadă astfel piticia lor. Capete fără rațiune, pepturi fără inimă! Dar pasiunile s'au demascat, justiția s'a făcut, și adevăratele serviție aduse Românismului, s'au recunoscut și au fost recompensate.

Și Aru incepu a-mi desvolta, cu un ton de sinceritate și de actualitate, uă seriă intreagă de aseminia principie, cari pre timpul meu se considerau de utopie și smintenie."[83]

Cum stau lucrurile în partea mediană și cea a bazei canonului? Ne spune textul în continuare: „Poeți cari au trecut nevădzuți, dar destul de talentați, ca Radu Ionescu, Sichleanu, Georgescu, Deparațian, Nicoleanu, Catina trebue bine distinși de simpli rimatori sau versificatori (adesea schiopi), ca: Pogor, Guivara, Naum, B. Petricu, Vărgolici, State Prodănescu, Beldiceanu etc."[84]

Este cititorul de azi curios să afle care poezii ar fi urmat să fie salvate pe această arcă a lui Noe, reprezentată de ideea canonului ca sursă a salvării de la noaptea uitării? Iată, așadar, și crestomația poetică în varianta anului 3000, care ar fi urmat să rețină din poezia secolului al XIX-lea următoarele: „Tomul al treilea cuprindea uă alegere de poesie române. Văzui în trecăt (căci voiam să recitesc Criticele): Sburătorul, La Maria, Portretul, La Schiler; Bosforul, Legenda Rundunicei, Groză, Dedicațiunea; Idealul, Feata tineră pre patul morței, Mircea la bătaia, Dilriubam; Lacrima, Drum bun, Unde esci; Somnolența, Balada Nebunului, Irena; La șalul cel negru; Veara la țera; La uă doamnă, Uă victimă; Străinul; Sila, Pedepsa cu moarte, Ballul; Tabel flamand; Beția, Gondola... Mortua est, Epigonii; Miron și Florica, etc..."[85]

Însă, un canon reprezintă opera de construcție a unui climat cultural, proiectat pe baza tensiunii instituite între o politică a „premierilor" și una a „penalizărilor". Dacă am văzut cum arată zona de promovare a canonului cu pricina, să fim atenți o clipă și la ceea ce rejecta spiritul acestui canon: „Cerui *Criticele*, și mi se aduse uă

carte vechiă, prăfuită și cu foiele eșite (avis editoriului), pre a căreia copertă erau trase cu un condei albastru vre uă cinci-șase cruci.

— Ce înseamnă aceasta? Întrebai pe Aru.

Este semnul ce posteritatea a crezut necesar să pună pre cărțile inutile, căci noi suntem geloși de timpul oamenilor: nu voim să-l piardă in van.

Renunțai deară d'a mai citi uă carte pre care posteritatea o inferase, și cerui uă operă și mai insemnată, Glosarul Academiei, elaborat ca project de D-nii Massimu și Laurian, și ... incă cinci cruci albastre."[86]

Dacă acesta este modul în care funcționa discriminarea canonică, merită să vedem cum stăteau lucrurile și în zona evaluării gazetelor care trebuie să fi produs și ea un top specific: „Desperat mă scolai și începui să mă preămblu pre lăngă dulapuri. Cel d'ăntâi porta titlul de Ziare politice. Le scosei unul câte unul, și cu dorere văzui că portau in albastru și mai compact, unele titlul: Imunde; altele: Esagerate; altele: Vindute; altele: Codițe... Umoristice ca: Paraponisiții, portau titlul de Nesărate. De la opinia publică (?), trecui la jurnalele miste, politico-literare. Între altele, zarii *Oltul*, pre care nu-l citisem nici uă dată, și din intămplare, deschisei la uă poesiă intitulată: *ciuș, ciuș, prin păiuș*, care mă desgustă de restu... În fine, eacă dulapul revistelor literare. Eacă lumina! Dar, ... cruce'n dreapta, cruce'n stânga, «ici d'incuace». *Convorbirele* aveau șapte; *Contimporana*, trei; *Revista Junimei*, nu mai pucine. Aru, ridea cu hohot de literatura timpului meu, și mie-mi ferbea sângele in colcote. Într'un cuvânt, mai toate operele ce uă dată fuseseră la ordinea zilei, abia duceau crucile'n spinare. Nu scăpaseră de *albastromaniă* de cât pucine din operile lui Heliade, Alesandri, C. Negruzzi, Bolintinianu, Hasdeu, și alți câțiva. În colo, cruci și earăși cruci!..."[87]

Și pentru că valorizarea oricărui peisaj literar presupunea trasarea unei distincții între valoare și non-valoare, între opera autentică și falsul artistic, iată ieșind la scenă și conceptul privind „plagiatul", care în orice epocă revine pentru a da culoare disputelor literare: „De când intraserăm in această sală, tinărul incoronat de Academiă, care esplorà epoca noastră, lucra continuu. Dinaintea lui erau intinse uă multime de tomuri, și paginele curgeau de sub abila-i peană. Criticul era amic și colatorator cu Aru la aceeași *Revistă*. Grație acestei amicie, potui să-mi arunc ochii pe ultima pagină ce scrisese. Se ocupă cu trăsurele caracteristice ale epocei (Tom. V), și pagina în cestiune, tracta despre a treia trăsură. Eac'o:

> Unu ce și mai caracteristic al epocei, dar și roșinos, e *plagiatul* (hoția literară). Nu ne potem imagina cât de întinsă era această maniă. Fără nici un scrupul și fără nici uă teamă, scrietorii, chiar

cei buni, pescuiau prin străinii pucin cunoscuți, ba uneori, mergeau cu ușurința până a fura și pre Byron. Cu greu înțelegem azi uă aseminia malatiă vițioasă; dar pre timpurile de cari ne ocupăm, trecea neobservată...

Rellele acestei abitudini se văd de sine. Deosebit că aceasta e uă probă mai mult că onestitatea lipsia cu totul preoților luminei, dar'...

.....

Un lucru însă și mai curios, e că de multe ori, reputația scriitorului se stabilia togmai pre bucățile furate. Așa Maiorescu, nu se dă in lături d'a cita ca model din Șerbănescu – poet in toată poterea cuvântului, cu sentimente delicate și uă limbă adesea elegantă (caută tom: 1, pag: 152 sqq.), pre care capul direcției noă, printr'uă inesplicabilă (?) ingratitudine ăl pune intr' «uă sferă mai restrinsă» de cât Eminescu, și chiar Bodnărescu – togmai frumosele versuri *Oare ce spune cea păserică*, cari, din nefericire sunt traduse ad litteram (sic) după *Voix secretes* de Edouard Grenier. Tot așa.

După ce citii și această ultimă pagină, ... eram sătul până in gât de literatura secolului al XIX și mă desgustasem până intr'atât... in cât cerui lui Aru să lăsăm acea sală martură a nulității timpului meu."[88]

Călătoria prin timp cu această arcă a canonului literar evidențiază și o dinamică a genurilor și speciilor literare. Mutațiile nu survin, așadar, numai în privința numelor autorilor sau a titlurilor operelor selectate, ci au impact inclusiv și asupra istoriei și dinamicii formelor literare. Cu acest desen al peisajului literar, privit de departe, canonul își conturează pe de-a-ntregul configurația proiectată: „Deschisei catalogul acelei secțiuni și aflai numai unele genuri. În poesiă: odă, elegia, canticul și balada. Cu mare mirare, observai că fabula, epopea și tragedia moriseră. Aru îmi motivă moartea epopeei pre motivele că inspirația adevărată nu poate dura atâta timp și că romanul o inlocuise cu destul suces. Fabula pierise neapărat, când libertatea cuvântului devenise reală. Cât despre tragedia in versuri, ca toate lucrurile nenaturale și imposibile, ca uă formă in care, vrând-nevrând, situațiunile umane se modifică pentru esigențele versului, trecuse de mult in catacumbele bibliotecelor antichității. În prosă, studiele luaseră uă mare desvoltare, ca și criticele. Dar mai pre sus de toate, romanul devenise adevărata espresie a minței umane, de orece, zicea Aru, conține tot: filosofia, istoria, politică, morală, și mai pre sus de toate, sentiment. Aru mi-aduse pre toți marii poeți ai timpului. Și când incepui să citesc acele divine pagine, capul mi se turbură, rămăsei cuprins de admirație și lacrimele erau cât p'aci să mă podidească. N'aș potea spune ce-am citit. Acele pagini erau prea frumoase și prea noae, fără a fi demente (avis celor ce pretind că s'au finit ideele și alergă

după escentricități) ca să le pot reținea. Și deacă le-aș spune, cine le-ar înțelege? N'aș potea de aseminia esplica, deacă acei poeți erau de direcție noă sau de direcția vechiă; sciu numai că se conduceau de inimă, neuitând însă forma."[89]

Desigur, această proiecție a canonului anului 3000 nu ar putea propune o viziune integrală fără a vorbi despre statutul pe care societatea îl conferă scriitorului. Dacă rolul scriitorului poate fi asumat în chipuri diferite de către scriitori, în raport cu opțiunea personală, înțelegerea statutului care îi este conferit în cadrul sistemului reprezentărilor colective face o trimitere necesară la contextul și cutumele de valorizare prin care fiecare epocă se exprimă. Astfel, drept reper pentru recunoașterea statutului profesiunii de scriitor, proza ne oferă spre meditație cazul lui Aru. Pendulând între responsabilități civice și profesia de scriitor, acesta nu pare a se simți nicidecum disconfortant în ultima ipostază: „Aru era de cincisprezece ani – la anul 3000 viața omului se redusese la masimul de patruzeci ani și totul se amesurase acestei durate – trecuse deja cursurile de literatură, se ocupa cu redactarea unei foie literare și lua parte în comitatul unui ziar politic. Era dară uă persoană foarte influentă. De multe ori fusese depu[tat] și actualmente era delegat pentru anul 3001 la Congresul General din Libertatea. Această profesiă de scrietor, care altă dată l'ar fi lăsat să peară de foame, îi procura uă avere destul de colosală, ceea ce îi permitea să întrețină nebunul lus ce-am vezut."[90]

Pentru a avea o imgine și asupra impactului public al bunurilor simbolice, putem să reamintim pagina în care este descrisă inundarea străzii de către publicul cititor care la ora 10 trecute de fix dă năvală către chioșcurile de ziare, pentru că știu cu precizie ora la care apare gazeta literară: „— Unde aleargă lumea? întrebai pre Aru. Nu cumva e *revoluție*?

— Revoluția nu poate fi pre strate; nu se face de cât in instituțiuni, in Congres: cel pucin, așa înțeleg eu uă revoluție. Cât despre *răscoale*, nu mai esistă, de când nu mai sunt guverne ca să le facă.

Și uitându-se la orar,

— Sunt zece, zese el. Cetățiani aleargă să cumpere revista literară *Veritatea*, care apare la această oră."[91]

La întrebarea: ce rămâne dintr-un canon după perimarea acestuia? vom găsi răspuns adresându-ne instituției căreia îi revine misiunea conservării memoriei culturale: muzeul. „Aceeași mirare mă urmă in Museul de anticitați, unde văzui, pre lângă cele alte splendori espuse publicului, care le admira, vestmente de ale noastre, pălărie, sabie, cercei, cocuri, cruci, pinteni, ghete cu talpe de carton, bețe de corturi, ghiulele, decorație, bicie și instrumente polițienesci, pantlice de procurori, autori greci, și in particular,

luncile cisme ale D-lui Demetriu Ghica, sabia unui custode public, surtucul D-lui Maiorescu, ochelarii D-lui Carpp, Cursul de filosofia al D-lui Laurian (junior), corona D-lui Bolliac, leagănul în care a crescut D-l Burla, peana D-lui Bodnărescu, *Egiptul* D-lui Eminescu, legătura D-lui Massim, tocul D-lui Grandea, uă rotă din căruța D-lui Circa, micele încălțămănte ale D-lui Drașcu, etc."[92]

La ora refluxului care însoțește ciclul canonic, pe plaja literară rămân însemnele dăinuirii junimiste: un surtuc, niște ochelari, un leagăn, o pană și *Egipetul* lui Eminescu. La recensământul acestui canon, rezultatul pare a fi o parafrază din Urmuz: canonul este acel ceva inefabil, compus dintr-un: surtuc, o pereche de ochelari, o pană, un leagăn și – un singur text, probabil considerat ca fiind exemplar pentru paradigma junimistă – *Egipetul*. În ce chip era această poezie celebră printre contemporani, ne-o spune naratorul, dacă mai era nevoie, ceva mai încolo: „... mă decisei să apuc literatura, să duc o viață veselă și liniștită, făcând și versuri din când în când, căci de, știam și eu să rimez *vad* cu *intrat*." Nota de subsol a acestor rânduri ne edifică asupra percepției pe care contemporanii o aveau și o cultivau asupra junelui Eminescu, la 1875, a cărui „celebritate" gravită în continuare în jurul „incorectitudinilor" acestei poezii: „*Egipetul* D-lui M. Eminescu, poezia care de altminte e un tesaur de nostimade de felul acesta"[93].

* * *

Ce se poate observa este faptul că în cele două mari texte ce evidențiază un tratament parodic în planul receptării eminesciene, la anul 1873, prin *Muza de la Borta-Rece* și, la anul 1875, prin *Spiritele anului 3000* (*însemnări de călătorie*), Eminescu nu este perceput ca fiind scriitorul de care adversarii *Junimii* să se împiedice. El nu are încă un profil public proeminent, fiind încă un scriitor de climat, elocvent nu atât în sine, cât pentru climatul (și așa „discutabil") pe care *Direcția nouă* încerca să îl promoveze. O notă distinctă i se poate deduce mai curând din perspectiva frecvenței cu care sunt iterate reprosurile referitoare la „abaterile" de la canonul formal al poeziei. În baza acestei acuze recurente, imaginea lui Eminescu, așa cum este construită de receptarea parodică pare a se întoarce spre farsă, așa cum șarpele uroboros se întoarce asupra propriei sale cozi, încheind un ciclu complet. Receptarea parodică, în contextul textelor analizate, nu reprezintă altceva decât o reluare a convenției farsei, din cadrul receptării polemice, într-o cheie care simulează abordarea serioasă a cazului.

B. VALORIZĂRI POZITIVE

B.1. SEMIOZA ESTETICĂ

RECEPTAREA CLASICĂ

Receptarea lui Eminescu de către Titu Maiorescu se înalță, în mod esențial, pe două articole: *Direcția nouă (1872)* și *Eminescu și poesiile lui (1889)*. Desigur, în economia intervențiilor critice maioresciene, un rol important în gestionarea imaginii lui Eminescu, pe un traseu ce acoperă mai bine de trei decenii (de la *Direcția nouă*, 1872, până la momentul depunerii manuscriselor eminesciene la Academia Română, 1902) îl joacă și articolul *Poeți și critici* (1886), acesta marcând momentul declanșării a ceea ce ar fi avut toate șansele pentru a deveni o „dispută canonică", prin aducerea într-un spațiu public de discuție a ideii de întâietate literară, cu referire la pozițiile ocupate de Alecsandri și Eminescu în cadrul ierarhiei „canonului" literar. Pentru a permite însă o focalizare a analizei asupra receptării eminesciene și a inter-relației dintre imaginea poetului și imaginea criticului, ne vom referi în mod esențial la cele două articole inițial menționate.

De asemenea, merită să ne reamintim că abordarea imaginilor corespunzătoare poetului și criticului vizează o încercare de reconsiderare a acestora nu din perspectiva orizontului de așteptare actual, ci din punctul de vedere al unui orizont de așteptare sincron cu derularea evenimentelor. Astfel, se poate sesiza că, pe termen lung, definirea imaginii eminesciene este legată mai curând de articolul *Eminescu și poesiile lui*, pe când consacrarea imaginii criticului este de neconceput în afara unui rapel la articolul *Direcția nouă*. Pornind de la această dispunere a accentelor corespunzătoare celor două articole, vom încerca în cele ce urmează să ne apropiem de textele respective cu ochii unui cititor contemporan publicării acestora.

* * *

În ordinea dată de desfășurare a acțiunii culturale, lucrurile par a se rândui astfel de parcă bătălia canonică inițiată de Titu

Maiorescu pentru promovarea unui nou canon literar ar fi luat-o chiar și înaintea *lansării* canonului ca atare. Afirmația are doar în mod aparent un caracter paradoxal, fiind un bun deja câștigat ideea că acțiunea *Junimii*, în primii ani de activitate, a fost orientată preponderent spre o „de-structurare" a canonului pre-existent, cel care se află în uz și care ocupă o poziție dominantă în virtutea descendenței sale pașoptiste, pentru ca abia apoi să fie abordată și tema lansării unui canon alternativ, spre care se vor fi direcționat eforturile ulterioare de promovare ale grupării, în vederea acreditării acesteia la nivelul publicului cultural și al instituțiilor. În același sens, o analiză ceva mai recentă, realizată de Sorin Alexandrescu, propune identificarea în acțiunea culturală a grupării ieșene a unei strategii de promovare specifice grupurilor de presiune, ceea ce ar determina înțelegerea demersului junimist ca actualizare a unui scenariu de lobby (cultural și nu numai).[94]

Astfel, prezentării canonului literar alternativ pe care *Junimea* începea să-l proiecteze prin publicarea în serial, în anii 1871 – 1872, a articolului *Direcția nouă*, pare să i se fi conferit, prin campania polemică ce a acompaniat receptarea articolului, aerul unei bătălii canonice duse pentru consacrarea unei noi liste de scriitori. În fapt, o astfel de bătălie canonică își va consuma în mod public combustiile sale acumulate (între timp) abia către anul 1886, an în care Maiorescu avea să intervină prin articolul *Poeți și critici*, reprimând o dispută privind ierarhia unor nume (Alecsandri, respectiv, Eminescu) în cadrul canonului asumat de *Junimea*. Sentimentul de grabă, de urgență culturală și de devansare a unei bătălii canonice dădea pigment demersului angajat de Titu Maiorescu la 1872. Criticul nu se comporta mai defel ca autor al unui articol critic, ci ca un creator al unei paradigme (culturale), fapt care impunea necesitatea ca, imediat ce proiectul va fi fost conceput, el să fie de îndată și lansat. Din acest punct de vedere, Maiorescu însuși se purta ca un „om al începuturilor de drum"[95], atâta vreme cât nici pe el nu îl părăsise psihologia acelor frenetici creatori ai structurilor literare în cultura română. Psihologia pare să fie aceeași. Ceea ce diferă este materialul literar și montura critică care valorizează un nou mod de a gândi și de a face literatura. Adică exact acele elemente care aveau premisa apariției unei paradigme literare alternative.

Altfel însă nu e nici o diferență între frenezia cu care Ion Heliade Rădulescu realiza conceptul unor biblioteci universale (virtuale), modul în care Gh. Asachi închipuia proiectul unei mitologii românești sau felul în care Titu Maiorescu proiecta apariția unei direcții noi, singura de altfel dintre nenumăratele „direcții noi" apărute în a doua jumătate a secolului al XIX-lea care a și produs o schimbare de

paradigmă în interiorul literaturii române moderne (dacă exceptăm, de bună seamă, de la această numărătoare emergența simbolismului).

Privit dinspre orizontul de așteptare al cititorului de azi, apariția articolului *Direcția nouă* reprezintă baza de susținere a temei „descoperirii" lui Eminescu, care face din Titu Maiorescu „descoperitorul" celui ce avea să devină unul dintre eroii civilizatori ai literaturii române moderne. Transfocând însă punctul de vedere înspre un orizont de așteptare sincron cu cel al epocii respective, se poate remarca faptul că, în *Direcția nouă*, Titu Maiorescu nu a descoperit (în mod absolut) pe nimeni, nici măcar pe Eminescu, din moment ce acesta fusese „descoperit" de Iosif Vulcan. Dacă ar fi să ne întrebăm atunci care este miza valorizării pe care *Direcția nouă* o aducea în contextul literaturii epocii, devine vizibil faptul că aceasta nu consta în gestul descoperirii unor scriitori sau a unei grupări literare, ci, mai curând, în proiectarea unei structuri literare (alternative) care, la anul 1872, nu avea decât consistența unei construcții literare „virtuale".

Pentru a prelua o distincție exemplară, merită să ne reamintim faptul că, înainte de a fi fost celebrat ca *„descoperitor"* al teritoriilor Americii, Cristofor Columb fusese *„creatorul"* unui concept extrem de îndrăzneț, care a stat la baza aventurii sale: *conceptul unei noi căi de acces către Indii, drumul spre Vest*. Tot astfel, Titu Maiorescu, înainte de a fi fost descoperitorul unor scriitori, el este, la 1872, „creatorul" unei viziuni literare, al unui demers și a unei structuri literare care era prezentată în *Direcția nouă* cu unele din datele sale potențiale. El a creat o structură virtuală, a desenat o paradigmă literară nouă, distinctă de modul în care era gândită literatura până atunci. Iar această structură virtuală reprezenta, la 1872, *o ofertă deschisă*, în care puteau, foarte bine, să fie integrate ulterior și alte opere ale acelorași scriitori listați în *Direcția nouă*, dar și – la fel de bine – ale altor scriitori.

Ceea ce lansa Maiorescu, la 1872, era, așadar, un concept privind o nouă manieră de abordare a *ideii de literatură*, diferit de cel cu care operase literatura pașoptistă. La nivelul uzului literar, se poate spune că era lansată o literatură care era dispusă să își asume limitele sale textuale, fapt care solicita, în mod inedit, aplicarea consecventă a valorizării literare pe baza unui decupaj *poetic*, în dauna *valorizării poietice*, care impregnase practica curentă de până atunci. Se creau astfel premisele unei literaturi resimțită ca fiind „austeră", cu alură „victoriană", care era încurajată spre respectarea valorilor clasiciste, în conformitate cu principiile estetice promovate și gustul estetic care domina în cadrul grupării junimiste, în primul rând datorită prestației maioresciene.

Structura literară virtuală ce fusese astfel proiectată de liderul junimist a fost deopotrivă infirmată și confirmată. Infirmată ca structură de gust: căci, deși ea pleca de la considerentele unei construcții fundamentate pe gustul unei austerități clasiciste (formulând, în ceea ce îl privea pe Eminescu, în chiar *Direcția nouă*, rezerve față de unele manifestări ce țineau de un romantism „netemperat" – „reflexiv peste marginile iertate"), structura junimistă va „absorbi" ulterior reflexele unui astfel de romantism neîmblânzit al literaturii epocii. Ca atare se va trece în numele *Direcției noi*, peste astfel de inconsecvente, care vor fi fost evaluate ulterior, din punctul de vedere al proiecțiilor inițiale, ca drept restricții permisive, menite a ajuta la concretizarea unui proiect care avea să fie actualizat (și asistat) cu prezervarea mizelor sale fundamentale.

Dacă, din punctul de vedere al proiecției estetice, structura *Direcției noi* a fost infirmată chiar în orizontul unui termen scurt de timp, dinamica structurii axiologice va fi infirmată atât pe termen scurt, cât și pe termen lung: bunăoară, prezența lui Samson Bodnărescu în lista *Direcției noi*, scriitor cu relevanță pentru *Junimea* în cadrul deceniului opt al secolului al XIX-lea avea să piardă poziția proeminentă ce o deținuse la 1872 în top-ul preferințelor, chiar până către sfârșitul secolului al XIX-lea, iar publicului de astăzi numele lui nu îi mai spune aproape nimic. Asta după ce Bodnărescu va fi trecut în ochii multor junimiști (mai cu seamă din rândul caracudei, dar nu numai) drept un „omolog" eminescian, mai cu seamă în baza considerării producțiilor filosofice (considerate a fi fost din punctul de vedere al unui cititor neantrenat) „absconse".

Șansa extraordinară a lansării, la 1871, a acestei structuri virtuale care era *Direcția nouă* a fost aceea de a fi însă și confirmată și încă într-un punct care, retrospectiv, va fi valorizat ca fiind unul decisiv: la fel cum numele lui Cristofor Columb este celebrat ca „descoperitor" al Americii, așadar pentru *rezultatul concret (și, oarecum, „aleatoriu")* al acțiunii sale și nu pentru *creația vizionară a unui concept absolut revoluționar* („drumul spre Vest" – ca o proiecție inedită a unei căi de acces spre ținta râvnitelor Indii), tot astfel, perspectiva racursiului istoric face ca numele lui Titu Maiorescu să fie asociat mai curând calității de „descoperitor" al lui Eminescu și nu aceleia de „creator" al unui drum nou spre vârsta modernă a literaturii române.

Mai mult chiar, această pre-eminență a percepției *„descoperitorului"* în raport cu aceea a *„creatorului" de paradigmă literară*, a făcut ca, în cazul lui Eminescu, să fie amintită situația „precedentului" în materie de descoperire, pe care l-a revendicat Iosif Vulcan. Din acest punct de vedere, faptul că Maiorescu nu a pomenit nimic despre poeziile

publicate de Eminescu anterior colaborării cu *Convorbirile literare* ar fi putut să fie interpretat ca o (trecere sub) „tăcere", ca un eufemism. De bună seamă că un astfel de „eufemism" pare a fi chiar justificat între altele prin sesizarea unei diferențe de valoare între textele publicate de Eminescu în *Familia* anterior anului 1870 și cele din *Convorbiri...*, ulterioare aceleiași date. Totuși, distincția dintre poeziile eminesciene publicate anterior și, respectiv, ulterior „debutului" din paginile *Convorbirilor literare*, nu reprezintă doar o distincție de valoare estetică. Diferențele dintre *De-aș avea* și *Venere și Madonă*, dintre *La Heliade* și *Epigonii* țin nu doar de nivelele diferite ale realizării estetice și nici exclusiv de apartenența la „vârste diferite" de creație, cât de filiația angajată cu două concepții diferite privind discursul literar. Dacă e să ne referim la odele specifice „vârstei tinereții" (gen *La Heliade*, *La Bucovina*, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie...* sau *Amicului F.I.*), se observă că arhitectura acestor texte are un punct de fugă situat în afara „decupajului" textual și a limitelor sale. Identitatea și valoarea acestor poezii mizează, prin urmare, pe o relație de *siamezitate* ce fusese „tradiționalizată" între textul poetic și contextul contingențial. Or, odată cu *Junimea, această siamezitate a poeticului și poieticului se va suspenda*, opera literară rămânând a se defini numai pe baza teritoriului textual acoperit, renunțând la valorizarea „contraforților" oferiți de vecinătățile contingențiale. Din acest punct de vedere, „ocultarea" debutului din *Familia* era și justificată, dar și necesară din perspectiva rigorii presupuse de urmărirea cu fidelitate a premiselor conceptuale pe care se ridica noua paradigmă literară. Dacă nu poate fi negat faptul că Eminescu debutase în literatura română anterior anului 1870, la fel de evident rămâne faptul că debutul său „re-înnoit" îi oferea oportunitatea de a fi parte a unui proiect ce viza inaugurarea unei structuri literare noi, cea a literaturii române moderne. Or, astfel de similitudini cu paradigma emergentă a literaturii moderne sunt cu adevărat lizibile în opera lui Eminescu doar începând cu textele publicate în *Convorbiri literare*. Maiorescu nu se înșela.

Mai este, oare, cazul să ne reamintim că, în timp ce criticul junimist, în virtutea unui astfel de raționament, a continuat să nu ia în calcul poeziile „pre-junimiste" ale lui Eminescu pentru alcătuirea ediției de *Poesii*, B.P. Hasdeu a continuat să reproșeze absența odei *La Heliade*? Desigur, poate că această odă, ca și altele, nu este de fel „nerezonabilă" din punct de vedere estetic, însă ce nu se poate uita este faptul că, din punctul de vedere al axiologiilor genurilor și speciilor literare, retorica odei tocmai decădea din poziția centrală pe care o deținuse în ierarhia speciilor literare în vremea de glorie a canonului pașoptist.

Pe de altă parte, chiar dacă Maiorescu va continua să se dezvinovățească față de criticile contemporanilor, spunând că Eminescu nu a fost așezat, în *Direcția nouă*, imediat după Alecsandri*, posteritatea și în mare măsură chiar și percepția actuală pare a pune o surdină asupra rezervelor formulate cu privire la poezia eminesciană. Încă o dată, posteritatea se dovedește a fi insensibilă la astfel de rezerve și ezitări, a căror formulare fusese motivată fie de opțiunile estetice maioresciene, fie de presiunea contextului cultural al momentului. Practic, retrospectiv privind lucrurile, imaginea lui Titu Maiorescu va fi consacrată ca „descoperitor" *de fapt* al lui Eminescu („descoperitorul" *de drept* fiind Iosif Vulcan) și ca *autentificator al valorii absolute* a lui Eminescu. Am văzut însă pentru ce motive, în privința ipostazei de „descoperitor", o astfel de percepție accentuată de orizontul de așteptare al posterității merită a fi pusă în balanță cu ipostaza de „creator" al unei structuri literare virtuale, care pare a fi recomandată de un orizont de așteptare plasat la nivelul sincroniei acțiunii culturale. Pentru cealaltă imagine maioresciană, cea de „profet" al valorii absolute a celui ce avea să devină Poetul național, de asemenea, o ponderare a percepției pare a fi iarăși necesară, ca rezultat al conștiinței faptului că raccourci-ul perspectivei istorice tinde să radicalizeze percepțiile, generând o emfază pozitivă față de ceea ce este, oricum, pozitiv și negativizând suplimentar acele aspecte care erau deja negative. Dacă, de exemplu, Hasdeu devenea perdantul acestei perspectivări în raccourci, atitudinea lui Titu Maiorescu, plasat în planul favorabil al perspectivei este premiată de memoria culturală cu un supliment de pozitivare. Principiul acelui *non bis in idem*, care face ca reflexul unei percepții radicalizate să nu producă efecte în domeniul juridic, pare să fie încetățenit însă într-un domeniu cum este cel al construcției de imagine cu atât mai mult cu cât aceste imagini sunt placate peste identitatea unor personaje culturale. Acest domeniu pare să fie mult mai permisiv în privința apariției unor semnificative „retușuri", atât în bine cât și în rău, ca rezultat al inferenței unui „efect de perspectivă" coroborat cu emfaza tradițională a unor percepții afective. Și, în fond, legitimitatea unei astfel de practici (cu uz ambivalent) a „retușului" este de întâlnit și în arta spectacolului, acolo make up-ul fiind chiar indispensabil creării acelei identități de „scenă" a fiecărui personaj. Desigur, „scena literaturii" nu face excepție.

Și dacă tema acestor imagini maioresciene (cea a „descoperitorului" și a „valorizatorului" în absolut a operei eminesciene) riscă să

---

* vezi T. Maiorescu: *Răspunsurile „Revistei Contimporane"*, în *Convorbiri literare*, VII, nr. 4, 1 iulie 183, p. 142-160.

fie „temperate" din perspectiva orizontului de așteptare al epocii, nu putem să nu ne întrebăm: ce va mai rămâne din acea imagine a criticului ca erou fondator al literaturii române moderne dacă percepția acestor teme riscă să fie trecute într-un plan secund? Ceea ce rămâne este, evident, mult mai important pentru sesizarea importanței gestului maiorescian de la 1872, evidențiind miza ce ținea de construcția unui *trend* în cadrul unei culturi: Maiorescu este nu doar cel care a sesizat un potențial creator în textele junelui Eminescu (sau ale altor scriitori), ci este acela care a sesizat compatibilitatea acestor texte cu „noua structură" (emergentă) a literaturii române moderne. Cât despre valoarea absolută a operei eminesciene, este forțat să se spună că Maiorescu a validat-o la 1872, prin includerea autorului în *Direcția nouă*. Rămâne însă semnificativ faptul că, totuși, criticul i-a prezumat o valoare ce urma să fie, desigur, confirmată sau infirmată, ca în cazul oricărui alt scriitor prezentat în *Direcția nouă*, de prestația estetică ulterioară. Astfel, prin integrarea lui Eminescu în textura unei structuri literare virtuale apărea premisa creării unei valori adăugate potențialei valori estetice pe care textele eminesciene o recomandau la 1872. Dincolo de valoarea estetică recunoscută unor texte, chiar și când acestea puteau să nu exprime ideologia junimistă (vezi cazul elocvent al receptării poemului *Epigonii* în interiorul cenaclului), Maiorescu nu a văzut în cele câteva poezii publicate până atunci în *Convorbiri...* doar un potențial estetic, ci și potențialul unui alt fel de literatură, a cărei geografie (cuprinzând dimensiuni demne de „descoperirea" unui nou continent) începea să fie proiectată (recte, anticipată) prin *Direcția nouă*. Ceea ce descoperise Maiorescu în cele câteva texte eminesciene reprezenta nu doar premisa apariției unui scriitor creditabil sub aspectul valorii, cât un suport necesar concretizării unei *viziuni* asupra unei *oferte literare alternative* care să poată competiționa cu literatura pașoptistă sau cea post-pașoptistă.

Or, Titu Maiorescu era deplin motivat să promoveze nu doar scriitorii noi, cât, în primul rând, o altă manieră de abordare a ideii de literatură, favorizând apariția unei alte paradigme literare. Miza era ceva mai mult decât simpla apariție/promovare a unor *alți* scriitori sau a unei *noi școli literare în interiorul aceluiași tip de literatură*. Polemica pe care o ducea nu era la nivel de liste de scriitori, ci se referea la un anumit mod de a înțelege și practica literatura. În *Direcția nouă* el propunea nu o nouă listă de scriitori (și „nou", în sensul celui mai recent dintre scriitorii prezentați aici, este doar Eminescu), ci proiectul unei noi viziuni asupra abordării literaturii. Polemica nu era, așadar, nici între scriitori și nici măcar între două vârste literare (una pașoptistă și alta junimistă), ci între

două viziuni literare diferite asupra ideii de literatură (polemică exemplar conservată nu într-un text „critic" sau „teoretic" al epocii, ci într-unul literar, în care se regăsește o radiografie a acestei polemici „canonice" – *Epigonii*).

Așadar, deși *„Direcția nouă"* era necesar să se exprime prin intermediul unei liste de scriitori, Titu Maiorescu nu este atât creatorul unei liste și promotorul unor scriitori, cât mai cu seamă creatorul și promotorul, în spațiul literaturii române, a unui alt concept de abordare a ideii de literatură.

* * *

Pentru a înțelege adecvat duritățile polemice pe care Eminescu avea să le suporte din partea receptării trebuie să acceptăm că acestea nu erau niște polemici personale, chiar dacă forma lor de manifestare poate să le prezinte într-o astfel de lumină. Motivația intimă a multora dintre aceste agresiuni stă în altă parte: disputa nu era una între școli literare (una la București, alta la Iași), ci între două concepte diferite de literatură, fapt care deschidea posibilitățile unei polemici angajate inclusiv la nivelul axiologiilor. Ceea ce se încinsese era deja (poate fără știrea protagoniștilor) un anumit gen specific de dispută culturală care plutea, de fapt, în aer: o bătălie canonică. Iar Titu Maiorescu, lansând *Direcția nouă*, ca un proiect al unui nou tip de literatură, care beneficia de o structură literară ce era descriptibilă în termeni virtuali, lansase deja, devansând, de fapt, o bătălie canonică. Trecerea acestei noi structuri literare dintr-un nivel virtual într-unul manifest avea să aducă cu sine, ceva mai târziu, în 1886, o dispută axată pe ideea de supremație literară, având drept miză numele lui Alecsandri și al lui Eminescu. Deocamdată însă, la 1872, ca purtător al stindardului noului tip de literatură pe care *Direcția nouă* dorea să o construiască, era desemnat Vasile Alecsandri, cel care va deține și poziția centrală, de exemplu, în tabloul Junimii. Dacă structura virtuală a *Direcției noi* poate fi imaginată ca arhitectura unui fagure ce se oferă drept „gazdă" a concretizărilor ulterioare, atunci se poate spune că la 1872, „matca" fusese identificată. Chiar dacă, în virtutea instinctului de valorizare, cititorul de astăzi ar fi tentat să presupună că poziția centrală în tabloul *Junimii* ar fi putut fi conferită lui Titu Maiorescu sau altui literat junimist de frunte dintre junimiști, poate chiar, de ce nu?, lui Eminescu, asta se întâmplă doar pentru că expectanțele imaginarului public în deceniul șase al secolului al XIX-lea și cele din anul de grație 2002 sunt, în mod evident, diferite.

* * *

Dacă putem vedea în *Direcția nouă* mai curând efortul de creație al unei structuri literare virtuale, se poate observa că, în vreme ce teoretizările lui Titu Maiorescu evoluau către incriminarea „formelor fără fond", în acțiunea sa concretă criticul anticipa modul de operare pe care îl va recomanda, mult mai târziu, Lovinescu: principiul stimulării prin simulare. Fără a fi infinitezimal riguros, se poate, totuși, spune că, lansând *Direcția nouă*, Titu Maiorescu urmărea să stimuleze metabolismul literar prin prezentarea ofertei unei paradigme literare care se întemeia, în mare parte, pe o doză de virtualitate.

Astfel, cu destulă aplicațiune și intuiție pragmatică, Maiorescu aplica concret ceea ce desfidea teoretic: structura virtuală a unei forme care era încă în așteptarea unei concretizări optime a fondului. După ce prezentase anterior teoria formelor fără fond incriminând-o, acum, lansând *Direcția nouă*, Maiorescu arăta că nu era doar un „teoretician" al formelor culturii; el atesta, implicit, și o disponibilitate pentru „practicarea" formelor fără fond. Departe de a fi fost, la 1872, o structură literară în sensul „definitiv", „închis" al cuvântului, *Direcția nouă* opera mai curând în vederea realizării a două obiective: un exercițiu de „simulare" a platformei unei noi structuri literare și, respectiv, un exercițiu de „stimulare" a însăși producției literare, prin orientarea acesteia către un nou tip de poetică literară. Așadar, la 1871-1872, acțiunea junimistă se caracteriza, de fapt, prin teorii maioresciene și prin practici lovinesciene.

Că misiunea esențială a studiului *Direcția nouă*, pe termen lung, viza obținerea unei stimulări a însăși ofertei literare, ba chiar, în primul rând a celei aparținătoare scriitorilor grupării junimiste (așadar o stimulare a virtualităților structurii ce fusese proiectată și etalată în anii 1871-1872) o arăta însăși evaluarea retrospectivă făcută de Maiorescu în *Poeți si critici*:

„Sunt de-abia 14 ani (acum sunt 36) de când prin câteva articole sub numele *Direcția nouă în poezie și proză* ne-am încercat să arătăm ce trebuie să se ceară de la o mișcare sănătoasă a literaturei române.

Acele articole erau purtate de oarecare speranță, dar de mai puțină încredere. În poezie, *Pastelurile* lui Alecsandri erau un semn de renaștere, asupra lui Eminescu – „poet în puterea cuvântului" – se atrăgea luarea-aminte a publicului, Șerbănescu, Petrino, Matilda Cugler, Bodnărescu erau apreciați. În proză – cu împotrivire energică în contra pedantismului Ciparo-Barnuțio-Pumnian – se cerea limba firească a poporului român, iubire de adevăr și cunoștință de cauză; din proza curat literară se relevau Alecsandri, Iacob Negruzzi,

Gane; din proza științifică, între altele, primele încercări ale d-lor P.P. Carp, Lambrior, Th. Rosetti, Xenopol, chiar și ale d-lor Burlă și Panu.

Dacă privim astăzi la literatura din ultimii ani, timida speranță de atunci se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcția sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România. Nu doară că toți cei salutați la 1872 au împlinit ceea ce se aștepta de la ei; dar unii au întrecut așteptările și relativ mulți alții și-au adus puterile pentru a da acelei mișcări un avânt – dacă nu destul de general, dar cel puțin destul de puternic pentru a ne face să simțim un adevărat progres în anul prezent, comparat cu anul 1872.

Alecsandri ne-a înavuțit poezia cu *Ostașii noștri* și cu drame, îndeosebi cu *Fontîna Blanduziei*; Eminescu a adus lirica română la o culme de perfecțiune; lor li s-au adaos poeții Naum și Vlahuță, comediile d-lor Caragiale și I. Cerchez, novelele d-lor Slavici, Creangă, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Gane, Duiliu Zamfirescu, traducerile din Horațiu de d. Ollănescu, lucrările științifice ale d-lor Hasdeu și N. Densușanu, Lambrior, Tocilescu, Brândză, culegerile de poezii și povești populare ale d-lor Jarnik-Bârseanu, Ispirescu, G. Dem. Teodorescu, T. Burada, M. Pompiliu, cercetările critice ale d-lor Onciul și Bogdan; iar Convorbirile literare sub redacția d-lui Iacob Negruzzi încep al 20-lea an al activității lor – o întreagă mișcare, ce dă ultimul deceniu un aspect cu totul deosebit și îmbucurător.

În proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate. *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* și *Ostașii* lui Alecsandri vor curăța de la sine atmosfera estetică vițiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densușanu etc, etc. *Cuvintele din bătrâni* ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dicționarului Laurian Massim și a rătăcirilor „filologice" de la Târnave. Și așa mai departe.

Nu e vorbă; aprecierile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mișcare intelectuală, și noi înșine am citat mai sus articolele d-lor Onciul și Bogdan ca un semn binevenit al timpului de îndreptare. Dar aceste sunt lucrări de amănunte. Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum șterșă de la ordinea zilei pentru părțile esențiale în literatura proprie și în știința teoretică. Rămâne încă la ordinea zilei în politică, dar de aceasta nu ne ocupăm aici.

Misiunea criticei – misiunea dealtminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei – ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a deștepta

tinerimea încă prea amorțită de pâcla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare.

Este cu mult prea îngustă albia curentului celui nou: în dreapta și în stânga trebuiesc desfundate alte șiroaie, care să întărească mișcarea principală, mișcarea însăș trebuie să pătrundă mult mai afund. Fără îndoială, rectificările, mai ales în materie de știință, nu vor putea lipsi uneori din o aprețiare a operelor celor mai bune; fără îndoială, în mijlocul unei activități critice pentru răspândirea lucrărilor sănătoase se va simți pe ici, pe colea și necesitatea unei loviri directe în contra nulităților, care se amestecă fără nici o chemare în ale literaturei: un energic „în lături!" va trebui dar din când în când să fie rostit în orce mișcare intelectuală.

Însă de aici nu rezultă că ar fi bine să se piardă acum timpul cu o tendință critică în contra acelora care au meritul de a reprezenta astăzi însăș mișcarea cea bună în o parte esențială a ei."*

* * *

Adoptând aceeași poziționare, în cadrul unui orizont de așteptare sincron cu cel al epocii de referință, să ne apropiem acum de celălalt studiu maiorescian, *Eminescu și poeziile lui (1889)*, cel care a fixat „prima imagine durabilă" a poetului și care, alături de alte elemente, a stat la baza emergenței mitului eminescian, așa cum s-a configurat el, într-o primă etapă, până spre finalul deceniului doi al secolului XX.

Dacă, așa cum am văzut în cazul articolului *Direcția nouă*, acesta nu era un articol evaluativ și nici descriptiv, ci unul proiectiv, fiind prin urmare mai puțin întemeiate așteptările referitoare la furnizarea unei analize sau a unei estimări a valorii scriitorilor prezentați în respectivul articol, am putea pleca și în cazul studiului din 1889 de la o aceeași întrebare: care este conformația retorică a acestui text? Așadar: ce tip de text este acesta și, din această perspectivă, ce semnificații legitime putem să îi atribuim?

Privind dinspre „contemporaneitatea noastră" către „contemporaneitatea lor", *Eminescu și poeziile lui* are alura unei ultime intervenții a criticului în subiectul respectiv, publicată fiind în noul context deschis de dispoziția fizică a poetului, ceea ce ar face posibilă oportunitatea situării acestei contribuții critice într-o poziție optimă pentru un *articol de sinteză*. Un astfel de articol este, evident, recomandat de posibilitatea formulării unei opțiuni interpretative asupra unei opere încheiate. De la un astfel de studiu de

* v. Titu Maiorescu: *Poeți și critici*, în *Convorbiri literare*, XX, nr. 1, 1 aprilie 1886, p. 3-9.

sinteză se poate aștepta în chip legitim o descriere analitică a operei și evaluare. Fără a dovedi pedanterie în descrierea și interpretarea operei, articolul maiorescian lasă sentimentul unei siguranțe a gustului estetic și a opțiunilor de valorizare, fapt care mobilizează în fond acele resurse de legitimitate pe termen lung în favoarea portretului creat de critic poetului prin acest articol.

Inversând perspectiva temporală și plasându-ne în contextul de percepție al apariției articolului respectiv, accentele se redistribuie conform unei alte logici, impuse de arhitectura sensibilităților culturale ale momentului. Iată ce scria în acest sens Nicolae Manolescu, analizând articolul maiorescian: „Nu este cu totul exclus ca Maiorescu să fi urmărit (desigur, în subsidiar) a da un răspuns aceluiași Gherea, când scria, în 1889, *Eminescu și poeziile lui*, la doi ani după publicarea în *Contemporanul* a articolului acestuia despre Eminescu. Maiorescu pare a face, ca de obicei, abstracție de ceea ce s-a scris; o lectură atentă a studiului său ne dezvăluie însă polemica".*

Pornind de la lectura lui Nicolae Manolescu asupra acestui articol, un mai june eminescolog, în persoana Ioanei Bot, face următoarele observații, care izbutesc să ridice unele întrebări: „Nicolae Manolescu descoperă, exaltă, argumentează – pe un set cuprinzând cu totul alte scrieri ale «întemeietorului» criticii românești – arta oratorică a acestuia, utilizarea subtilă a unor strategii retorice persuasive, destinate a-i capta emoțional pe cititorii-ascultători, ba chiar «spiritul religios al întemeietorului», «năzuința de a fi cel dintâi Mare Poet al culturii»; intuiția lui este fundamentală, când scrie «impresia o produceau mai puțin ideile, cât *tonul*, ca și cum atenția tuturor s-ar fi mutat de pe conținutul spunerii pe ceremonia ei [...] Oratoria lui Maiorescu nu ține de stilul didactic, ci de acela religios, căci oratorul nu e un explicator de dogme, ci un inspirat.» Din păcate – continuă demonstrația Ioanei Bot – intuiția lui Manolescu se și oprește aici, pentru că (în continuare) *Eminescu și poeziile lui*, va fi citit ca un text de critică literară, ilustrând – alături de altele – spiritul critic maiorescian! N. Manolescu acceptă și el – ca toată lumea – că Maiorescu a creat mitul eminescian (pe care, în opinia sa, Negoițescu era menit a-l înlocui cu noua-i viziune exegetică); acceptă și el – ca marea majoritate a exegeților – dominanța viziunii maioresciene; dar nu face un pas mai departe în a explica, anume, cum de-i reușește criticului – Mare Preot – o asemenea minunată performanță"[96]. Concluzia Ioanei Bot este că articolul maiorescian trebuie citit nu ca un articol de critică literară, ci ca un discurs oratoric, retorica sa fiind subsumabilă retoricii liturgice.

---

* N. Manolescu: *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 239

Acest comportament textual ar fi de natură să explice – crede Ioana Bot – și instituirea mitului eminescian, ca expresie a întâlnirii „nevoii de mit" a publicului cu oferta oratorică a unui text ce calchiază retorica unei evanghelii: „Se spune adesea, cu superficialitate, că prima parte a studiului s-ar ocupa de biografia poetului. Dacă ar fi așa, ea e literalmente săracă în date biografice, lucru de mirare din partea cuiva care a cunoscut atât de bine viața poetului. Altceva decât o biografie, acest portret al poetului ca geniu desprins de lume frizează hagiografia. Nu e un document obiectiv, pentru istoria literară: e o mărturie *despre*, cu alte cuvinte, un text de evanghelie". (I. Bot, 1997)

Ipoteza de lectură nu este lipsită de interes, dar temeiul ei este discutabil, căci lucrurile ar putea sta în acest chip dacă nu ar sta și altfel. Deși unele dintre observațiile autoarei ar putea sta alături de ale noastre, chiar și într-o astfel de situație, nu este sigur faptul că semnificația atribuită ideilor exprimate este aceeași, căci – vorba aceea: non idem est si duo dicunt idem. De exemplu, când Ioana Bot spune: „intuiția lui [Nicolae Manolescu] este fundamentală" putem subscrie acestei opinii, argumentând, dacă mai este cazul, suplimentar. După cum nu este sigur că vom credita până la capăt intuiția referitoare la oferta oratorică a articolului maiorescian, cum încearcă să facă autoarea citată explicând instituirea unui mit cultural prin „vocalizele" suprasegmentale ale unui text. La fel cum, iarăși, nu este sigur că potențialul polemic al articolului maiorescian, pus în evidență în *Contradicția lui Maiorescu* își va fi epuizat legitimitatea, așa cum riscă să creadă cercetătoarea clujeană.

Deși putem crede că ipoteza instituirii unui mit cultural printr-un text conținând armonice liturgice nu este lipsită de noimă, nu putem să nu sesizăm că ea este construită pe niște „impurități" care riscă să-i clatine credibilitatea construcției. Una dintre acestea, pe care argumentația respectivă contează, se referă la credința că autorul mitului eminescian este Titu Maiorescu. Asumarea pripită și nenuanțată a acestei ipoteze o face pe autoare să orienteze analiza spre o soluție menită a confirma această idee, drept pentru care studiului maiorescian îi sunt evidențiate disponibilitățile ce îl apropie de o oratorie liturgică, făcând și legato-ul consecutiv între mentalitatea liturgică și imaginarul mitologic. Este, totuși, prea mult spus că „ceea ce explică" reușita maioresciană, adică proiectarea în mit a imaginii eminesciene, se reduce la detenta oratorică a textului maiorescian. Alonja oratorică nu credem că poate fi negată, dar nici supralicitată, fără riscul de a nu părea că cineva dorește, cu orice risc, să justifice prin ea întregul engambament presupus de emergența și proiectarea în imaginarul colectiv a unui mit. Senzația că

argumentația cercetătoarei a izbutit să găsească ceea ce deja știa, nu poate fi ocolită. În fapt, „instituirea" unui mit cultural nu se explică doar printr-un *efect* per-locuționar și nici nu se produce că urmare a unui (singur) text, prin care se „decretează" o instituire. Originea și legitimitatea unei astfel de arhitecturi mitologice se sprijină pe existența unor origini multiple, ale căror linii de forță converg spre crearea unui același „punct de fugă": focalizarea a diferite tipuri de discursuri, emoționale sau furnizoare de opțiuni structurante, este cea care conferă durabilitate unei astfel de arhitecturi ce este proiectată pe ecranul imaginarului colectiv. Încât impactul ce acreditează și legitimează succesul unei structuri identitare în cheie mitologică nu poate fi redus la unul emoțional. Construcția unei identități mitologice este cu necesitate structurată pe modelul unei oferte multiple. Acesta este motivul pentru care ipotezele de construcție a mitului eminescian, așa cum sunt prezentate în studiul, de referință, al lui Mihai Zamfir, referitoare la epoca de formare a mitului eminescian[97], sunt de neocolit într-o viziune analitică bazată pe considerarea unor geneze multiple, ce consolidează stabilitatea reprezentărilor mitice la nivelul imaginarului colectiv. Această viziune spectrală asupra centrelor de „originare" a diverselor tipuri de discurs ce intră în compoziția imaginii mitice explică de ce un (astfel de) mit nu poate avea *un* (singur) autor și de ce anume formele mentale ce intră în textura percepției unei oferte mitologice tind să se auto-structureze ele însele, în interiorul imaginarului colectiv, remodelând însăși conformația mitului respectiv.

O altă eroare a demonstrației, semnificativă însă în chiar stângăcia șabordareaț ei, este aceea de a considera că efectele oratorice ale unui text, care generează un nivel suprasegmental al acestuia, pot schimba însăși identitatea retorică a textului respectiv. Altfel spus, vocația irepresibilă a oratorului Maiorescu poate reprezenta doar *o manieră* de angajare a discursului, ajutând performării acestuia, dar nu are cum să explice structura retorică a textului ca atare. *Maniera (retorică)* nu ține loc *de strategie*, astfel încât definind *turnura retorică* a textului maiorescian nu înseamnă că am decupat *strategia* acestuia și nici chiar *tactica*, ca atare. Este cauza pentru care Ioana Bot nu oferă decât, poate, doar o jumătate de răspuns: nu efectele retorice, nu „vocalizele" i-locuționare decid asupra succesului unei instituiri mitologice, ci opțiunea strategică a construirii unui traseu de consacrare simbolică. Această strategie se referă la modul de „programare" a construcției unei imagini cu rezonanțe mitice, în timp ce opțiunea tactică vizează însuși modul de realizare a inserției acestei imagini pe o „piață de imagine", caracterizată deopotrivă printr-un climat concurențial și printr-un uz al tehnicilor

de negociere a imaginii, dar și prin posibilitatea realizării unei arhitecturi constelate a imaginilor.

Pentru aceasta ar trebui să nu ne lăsăm furați de „armonicile" retorice, ci să identificăm „tonica" opțiunii strategice. Astfel, o simplă întrebare ne poate ajuta, explicând inechivoc determinarea strategică a studiului maiorescian: care era agenda criticului, la 1889, în privința receptării lui Eminescu? Care erau factorii de risc pe care Maiorescu îi va fi identificat în legătură cu imaginea lui Eminescu, așa cum se construia ea, din mers, ca rezultat al existenței, pe spațiul de joc al literaturii a mai multor centri de iradiere simbolică? Recitind, cu aceste întrebări în față, *Eminescu și poeziile lui*, observăm că motivația esențială a studiului este dată de sesizarea unor factori de risc privind construcția imaginii despre Eminescu. Dacă Maiorescu se comportă în vreunul din textele sale ca un veritabil creator de imagine, atunci asta se întâmplă în *Eminescu și poeziile lui*. Cum operează în acest sens criticul? În ultimii ani, începuseră să apară, dacă nu erau cumva deja acreditate în unele zone ale publicului, unele teme referitoare la imaginea lui Eminescu, și care, din punctul de vedere al lui Maiorescu, nu puteau fi resimțite decât ca defavorabile, deopotrivă poetului cât și, prin ricoșeu, criticului. Aceste teme depreciatoare începuseră să fie rulate atât la nivelul „rumorii publice", care era alimentată între altele și de campaniile de caritate în favoarea lui Eminescu, dar ele puteau să răzbată, desigur, cu o motivație diferită, până și în unele discursuri critice (vezi trimiterea la interpretarea lui Gherea asupra condiției sociale a poetului junimist). Sensibilitatea publică, stimulată de compasiunea declanșată ca urmare a accidentului biografic suferit de poet în 1883, provocată de insolența „ignobilă" a epigramei lui Macedonski, se angaja deja, prin voci răzlețe, într-o atitudine de culpabilizare publică, a cărei țintă părea să fie instabilă: imaginarul colectiv putea focaliza pe diferite instituții ale statului, pe eventuale figuri politice sau chiar pe cei apropiați poetului, dacă nu chiar pe prieteni săi. Campaniile insistente de colectare de fonduri pentru sprijinirea lui Eminescu erau cu siguranță extrem de „zgomotoase" („vocale") și, probabil, la fel de puțin eficiente. Ele constituiau însă premisa cea mai serioasă pentru acreditarea, la nivelul sensibilității publice și a imaginarului colectiv a unor teme care creau publicului niște reflexe interpretative. Or, aceste reflexe de lectură puteau împinge interpretarea într-un derapaj al romanțiozităților ce ar fi reprezentat, fără doar sau poate, hermeneutic, un drum închis pentru interpretarea eminesciană.

Scriind, așadar, la 1889, despre Eminescu, criticul se confrunta cu un adevărat *bruiaj interpretativ*. Mesajul său – de obicei limpede,

clar, la obiect – risca să nu se facă auzit în această *rumoare* sau, chiar și mai riscant, putea să pară implauzibil, în concurență cu imaginile concurente care defilau prin fața publicului. Prezumatul articol de sinteză despre Eminescu, senin, detașat, întrezărit cu ochii minții, ca și când ar fi contemplat un punct de fugă situat în orizontul istoriei literare, ar fi putut fi extrem de stânjenit de contextul vociferant în care Maiorescu trebuia să vorbească de astă dată.

Precipitarea lansării *Direcției noi*, în anii 1871-1872, nu lăsase timp criticului pentru „înscenarea" unui *context de receptare optimă*. Astfel, singura soluție de valorificare a mesajului conținut de articolul respectiv (în condițiile unei receptivități inițiale slabe, care fusese activă într-o cheie eminamente minoră, de „farsă" – vezi receptarea lui Hasdeu) consta în asumarea beneficiilor stârnite de rumoarea negativă cu care fusese primită *Direcția nouă* în favoarea construirii unei identități publice a noii „școli" care se intenționase a fi fost lansată. În contextul evocat, „abordarea homeopatică" a receptării negative fusese o soluție de conjunctură. Scriind însă, în 1889, despre Eminescu, criticul nu mai putea să evite exigența creării unui context optim de receptare a mesajului pe care avea să îl lanseze. Așadar, succesul mesajului propriu era condiționat de astă dată de posibilitatea lansării unui mesaj ce trebuia să facă față unui context polemic: risipirea bruiajului ce risca să acapareze ideea identității lui Eminescu devenea obligatorie. Înainte de a fi un articol senin, de sinteză, așa cum îl percepem astăzi privindu-l dinspre orizontul de așteptare al cititorilor de azi, articolul *Eminescu și poeziile lui*, considerat din perspectiva conjecturilor presupuse de contextul inițial, pare a fi un nou articol polemic din galeria discursurilor maioresciene. Doar că, trebuie observat faptul că de data aceasta polemica nu este atât cu un adversar vizibil, ușor de circumscris, cât cu unul difuz, care opera în chip nevăzut: rumoarea publică, zvonurile ce puteau să reapară uneori, eventual sub o semnătură de notorietate. Totodată, există o diferență foarte mare între polemica clară, vocală și nedetașată practicată în articole de genul *În lături!* și polemica „senină", angajată cu o discreție a surdinei, în studiul despre Eminescu.

În același timp, nu poate fi trecut cu vederea faptul că polemica nu este doar o opțiune ce ține de poziționarea convenabilă a discursului în raport cu „bruiajul" existent sau cu așteptările publicului. Fără a condiționa în chip necesar construcția imaginii eminesciene de către T. Maiorescu, nu putem să nu remarcăm faptul că structurarea mesajului eminescian, cât și formula de etalare aleasă, îl plasează pe Titu Maiorescu la antipodul imaginii construite de ipotezele interpretative ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, dar și

de memoriile lui I.L. Caragiale sau „rumoarea" care însoțea campaniile de caritate.

Prin urmare, vrând-nevrând, tipul de imagine eminesciană propus de Maiorescu se definea în chip polemic în raport cu celelalte imagini evocate, urmând să „împartă" cu acestea spațiul de joc reprezentat de „piața de imagine" a bunurilor culturale. În competiția pentru promovarea și acreditarea propriului mesaj, devine extrem de vizibilă atenția pe care, de astă dată, Maiorescu o acordă condițiilor unei receptări optime a mesajului din partea publicului, fapt care îl conduce la o evidență de neignorat: din moment ce mesajul său și mesajele preopinenților erau „contrastive", ele nu puteau să beneficieze de o aceeași „credibilitate" în fața „prea micului nostru public cetitor". Or, în joc nu era numai validarea unei opinii interpretative asupra unei opere, ci și șansa de validare a însăși imaginii publice propuse pentru Eminescu, ca expresie a glisării de la exercițiul critic propriu-zis la asumarea unui rol de promovare orientat spre stimularea unei selecții canonice. Deși ambele sunt output-uri ale activității „critice", există o diferență semnificativă între *validarea interpretării critice* și *validarea imaginii* referitoare la un scriitor: în timp ce „omologarea" primeia solicită un recurs la comunitatea interpretativă, validarea imaginii publice a unui scriitor presupune o „omologare" triplă: în interiorul comunității interpretative, în cadrul celeia a consumatorilor specifici de bunuri culturale, dar și în fața publicului nespecific, ale cărui „judecăți" sunt (pre)formate în baza „rumorilor" publice. Deschizând studiul cu observația bine cunoscută: „tânăra generație română se află astăzi sub influența operei poetice a lui Eminescu", Maiorescu înregistra un element ținând de impactul poeziei eminesciene, dar își decupa, în același timp, și tipologia publicului, care era și cel mai vulnerabil la virusul interpretărilor emoționale: un public tânăr, ca vârstă și, din punctul de vedere al „profesionalizării" culturale, nespecific. În fața unui astfel de public orice *rumoare* cultivată insistent de diferitele campanii, fie ele critice, fie de caritate, putea să determine o acreditare a stereotipiilor rulate de preopinenții săi, cu riscul simultan al de-motivării, în fața acestui public, a înseși interpretărilor maioresciene. Ceea ce se profila, în condițiile decupării acestui amplasament, era nu altceva decât o *bătălie de imagine*. Ar merita reamintit, în acest context, distincția care apare între ideea de *portret critic*, care reprezintă unul din output-urile activității critice, și *conceptul de imagine*, ca efect al acțiunii critice: ideea de portret critic evocă o artă a creatorului, în timp ce imaginea creată unui autor este direct relaționată cu ideea percepției angajate de către diversele structuri de public. De aceea conceptul portretului

critic invocă o formă de creație meta-literară, ce este adresată cel mai adesea unui public specific, cultural, în timp ce creația de imagine presupune o proiectare nu doar „estetică", aceasta trebuind să țină cont de un marketing specific bunurilor simbolice. De asemenea, criteriile de evaluare a succesului pentru creația privind portretul critic și imaginea creată unui autor evidențiază o fundamentare eminamente „estetică" a succesului portretului (inclusiv pentru faptul că acesta se adresează unui public specific cultural, care operează în mod curent cu moduri estetice de evaluare), în vreme ce performanța imaginii este cuantificată nu doar estetic.

* * *

Revenind asupra modului de argumentare privind crearea mitului eminescian, trebuie să spunem că un text (critic) nu *instituie* prin sine însuși un mit (literar). El poate, la un moment dat, să devină suport pentru consolidarea unei viziuni mitologice asupra unui scriitor. Pentru ca această viziune mitică să fie acreditată însă la nivelul imaginarului colectiv este nevoie ca o anumită percepție publică (comunitară) să *autentifice* o imagine publică pre-existentă, aflată deja în uz, conferind credibilitate unor reprezentări asumate (vehiculate) de o întreagă comunitate.

De aceea, modul de apariție și acreditare a unei reprezentări mitice nu poate fi descris ca un proces de *instituire*, ci ca un fenomen de *emergență*. Nesocotirea acestei distincții este de natură a ne face să îl percepem pe însuși Titu Maiorescu ca fiind „*creatorul*" mitului eminescian, ceea ce, evident, nu este cazul, din moment ce *emergența* mitului recomandă un proces de cristalizare a unor reprezentări comunitare care se alimentează, în mod evident, din mai multe surse. Putem presupune că, la nivelul comunității interpretative recomandate de către „clubul" sau „cercul" criticilor literari, interpretarea maioresciană și imaginea proiectată de acesta asupra lui Eminescu va fi înclinat balanța în favoarea sa, fiind asumată/omologată ca atare. Dar, în mod evident, nu era aceasta situația la momentul publicării articolului despre poezia lui Eminescu.

Pe de altă parte, nu trebuie să scăpăm din vedere distincția dintre un mit cultural și miturile comunitare. Mitul cultural radiază în interiorul decupajului unei infra-comunități specifice, cea culturală, circulând ca o mitologie de „breaslă", pe când un mit comunitar este preluat (într-o manieră „serioasă", ceea ce nu exclude apariția unor eventuale accente „grave") de către o comunitate extinsă, pentru motivul că un astfel de mit este perceput ca o ofertă identitară, relevantă pentru comunitatea însăși.

Modul diferit de asumare a mitului cultural și a celui comunitar pledează în favoarea analizei *procesului de emergență a unui mit*, care beneficiază de coagularea unei reprezentări publice la nivel comunitar, aceasta însăși alimentându-se, în mod necesar, din mai multe surse (corespunzătoare unor diferite structuri de public, fapt care conferă o bază largă de *legitimitate* și o premisă de stabilitate a imaginii astfel compuse). Este motivul pentru care devine impropriu a vorbi despre creatorul unui mit comunitar: pe de o parte „creatorul" prezumat este reprezentat, așadar, de un „spectru de creatori". Iar pe de altă parte imaginarul colectiv, dincolo de input-urile pe care le preia, face dovada unei forțe de auto-organizare a reprezentărilor, care îl plasează pe „creator" în ipostaza unui crupier care face jocurile, autorul fiind – ca orice „maestru de ceremonii" – de o comunitate extrem de selectă a „jucătorilor" (citește „creatorilor") aflați pe piața de imagine. Ca atare, nu se poate vorbi de *un creator*, ci despre *niște creatori* și nici despre o *instituire*, ci despre *emergența mitului eminescian*. Similitudinea dintre suportul critic al unei viziuni interpretative și comportamentul reprezentărilor comunitare nu trebuie să ne ducă la confundarea „tonicii" cu „armonicele" sale. „Do" de jos nu trebuie luat drept „do" de sus. În ciuda oricăror similitudini, tonica nu trebuie să fie luată drept însăși octava sa, chiar dacă una evocă pe cealaltă.

Articolul maiorescian nu reprezintă nici momentul și nici actul de instituire al mitului eminescian, chiar dacă raccourci-ul retrospectiv al perspectivei istoriei literare riscă să mintă ochiul exegetului de azi. El este însă unul dintre contributorii (esențial, fără îndoială, în raport cu comunitatea critică a momentului și a consumatorilor profesioniști de bunuri simbolice) ce au concurat la agregarea unei imagini publice eminesciene, stabilă din punctul de vedere al omologării unui canon critic și, în același timp, susceptibilă de a fi *„autentificată"* ca imagine în cadrul reprezentărilor mentale ale imaginarului colectiv.

Descendența semiozei estetice: M. Dragomirescu

Evoluția lui Mihail Dragomirescu pune în evidență nu doar fidelitatea față de gândirea maestrului său, Titu Maiorescu, ci și modul în care această fidelitate ajunge, prin supralicitarea ipotezelor ce o susțin, să i se opună, căci în 1907 profesorul de estetică literară al Universității din București va ajunge să editeze, în replică, *Convorbirile critice* (1907-1910).

În privința contribuțiilor la receptarea lui Eminescu, se poate aminti publicarea, în 1903, a unui studiu (rămas neterminat) dedicat „Criticelor" lui T. Maiorescu, în cadrul căruia, în mod previzibil,

se formula de către tânărul critic dezacordul privitor la interpretarea oferită de C. Dobrogeanu-Gherea pesimismului eminescian. În 1984-1985, în *Convorbiri literare*, apare în serial studiul care îl va propulsa pe critic și care va anunța o preocupare statornică în activitatea lui M. Dragomirescu: *Critica științifică și Eminescu (Studiu de critică generală)* care, odată finalizat, va fi publicat în volum.

Orientarea polemică a studiului este vădită, demonstrația plasându-l pe autor în descendența lecturii maioresciene asupra lui Eminescu. Polemica, astăzi, ne pare slab structurată, căci țintele critice pe care și le alesese autorul (Aron Densușianu, Al. Grama, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Petrașcu) erau greu de pus sub aceeași etichetă (a criticii „științifice"). Iar dintre preopinenții vizați doar Gherea părea să reclame veleități „științifice".

Miza esențială a studiului viza desconsiderarea teoriei mediului în raport cu opera eminesciană, ceea ce ar fi adus un beneficiu suplimentar la consolidarea prestigiului modelului de receptare centrat pe ideea autonomiei esteticului. În încercarea de a justifica opțiunea maioresciană, conform căreia pesimismul eminescian își avea originea în personalitatea poetului și nu în mediul social (cum susținuse C. Dobrogeanu-Gherea) sau într-un model livresc de import (cum susținea Al. Grama, referindu-se la buna apreciere pe care filosofia lui Schopenhauer o găsise în rândurile *Junimii*), M. Dragomirescu ajunge la o disociere care va deveni celebră prin studiul *Contre Sainte-Beuve* al lui Proust: cea dintre eul empiric și eul artistic al autorului. Studiul a beneficiat de mai multe prefaceri, reflectând și evoluția gândirii teoretice a autorului, ultima formă – cea din 1925 – resimțindu-se de pe urma ideilor dezvoltate în tratatul de estetică *Știința literaturii*. Viziunea lui Dragomirescu fiind, din acest punct de vedere, mai curând una cu o dezvoltare liniară, dată în mod esențial de ritmul de aglutinare a argumentelor, indiferent dacă ne raportăm la prima variantă a studiului sau la ultima dintre ele, viziunea rămâne pe fond aceeași. S-ar putea spune că interpretul și-a găsit de la început opera de referință și toate demersurile conjugate, critice și teoretice, se vor construi parcă în compania acestei opere, menite parcă să „justifice" inclusiv dezvoltările aparatului teoretic. Astfel, cea de-a doua idee de bază a abordării lui M. Dragomirescu era cea a capodoperei, care, cu distincția dintre opera de geniu, cea de talent și cea de virtuozitate, venea să completeze celălalt termen al ecuației ce fusese deschis prin distincția dintre eul profund al artistului și eul empiric.

Cu ajutorul acestor concepte, criticul putea începe opera de disociere de lecturile pe care le produsese interpretarea axată pe teoria mediului. Piatra de încercare o reprezenta, de bună seamă,

justificarea pesimismului eminescian. Socialiștii spuneau că originea sa era de găsit în deziluzia ce a succedat revoluției de la 1848, cronicizând sentimentul de abandonare în fața unor idealuri neîmplinite și a unui mediu social corupt, care nu mai justifica vechile crezuri. Replica venită din partea lui Dragomirescu susținea că: înfrânt în fața idealurilor, Eminescu s-a recunoscut numai în poezie; așadar, personalitatea sa artistică acceptase resemnarea, în timp ce omul, personalitatea diurnă a acestuia a continuat să se manifeste ca un luptător, de unde și justificarea conduitei gazetarului. Astfel, în timp ce eul poetic accepta caracterizarea oferită de termenul „pesimism", personalitatea omenească a autorului arăta un caracter „voluntar" și „optimist". Totodată, mult discutata influență a pesimismului german nu este refuzată de critic, doar că este recunoscută în raport cu personalitatea umană a poetului, în timp ce personalitatea artificială era cea care găzduia acel pesimism propriu eminescian, ce își avea originea în propriul său sine. Și astfel, paradigma maioresciană era confirmată încă o dată. În planul dezvoltării personalității, ecuația se reia: până către douăzeci de ani, factura optimistă sau pesimistă a poeziei lui Eminescu se explică prin faptul că aceste atitudini erau alimentate de eul empiric și nu de personalitatea artistică. Odată cu atingerea maturității sale, personalitatea poetului se dedublează: sensibilitatea poetului nu putea să se exprime decât într-un registru pesimist, în timp ce omul își putea permite să fie și vesel și trist.

Tot astfel, uzând de distincția dintre eul profund și eul empiric, Dragomirescu va încerca să se disocieze de interpretările unor poezii ale lui Eminescu (*Epigonii, Scrisoarea III, Înger și demon, Luceafărul*), întemeindu-se pe ideea adevărului artistic, ce are relevanță doar în raport cu eul artistic (și care, prin urmare, nu are a da seamă de ceea ce în opera artistică nu se justifică din perspectiva aspectului științific, are relevanță numai în raport cu eul empiric).

Disocierea de ceilalți critici, pe linia considerării personalității eminesciene, continua: abordarea lui Aron Densușianu este respinsă pentru motivul că evidențiază anormalitatea din *viața* lui Eminescu (față de care însuși Dragomirescu recunoaște că unele turnuri comportamentale nu recomandau chiar un om cuminte) spre a putea scădea meritele *artistului* și a *operei*. Procedeul înclinării atenției către omul empiric, cu scopul umbririi meritelor personalității artistului, nu era găsit onest.

Pentru Al. Grama, personalitatea contigențială a lui Eminescu nu avea nimic maladiv în ea: cu excepția moralei. Dotat fiind cu o inteligență vectorizată de instinctul parvenirii, poetul s-a orientat – zice Al. Grama – spre slugărnicirea la poarta unor modele străine.

Nici una din cele două interpretări anterioare nu aveau nimic „științific" în ele, încât ele reflectă mai curând, zice criticul, o abordare proprie unei opere de artă. Eminescul prezentat de Al. Grama semăna, prin urmare, cu un roman ce descria un act de parvenire, fundamentat raționalist și practic. În schimb, abordarea lui Gherea nu mai evidențiază un roman individual, ci unul social, pentru că eroul interpretării sale este mediul social însuși. Până și N. Petrașcu eșuează în „literatură", pentru că percepția sa păcătuiește prin nimbarea sentimentalizată a personalității umane a poetului, idealizându-l, în loc să se poziționeze în fața vieții acestuia cu o viziune lucidă, raționalistă.

Un lucru reiese fără umbră de dubiu din toate aceste raționamente: interpretarea care iese cu adevărat câștigată din aceste confruntări stârnite de M. Dragomirescu nu este cea a bravului teoretician, ci – desigur – cea maioresciană. Modul de a justifica înțelegerea personalității eminesciene ieșea încă o dată învingător, chiar și atunci când argumentele lui Dragomirescu nu mai aveau și finețea critică necesară pentru a izbândi.

Descendența semiozei estetice: N. Petrașcu

În linia interpretării estetice inițiată de Maiorescu se plasează și contribuția lui Nicolae Petrașcu *Mihail Eminescu. Studiu critic*,[98] care este publicat sub formă de serial în *Convorbiri literare*, în perioada 1890-1891. Apărând și în volum în anul 1892, va marca astfel apariția primei monografii dedicate lui Eminescu. Lucrurile ar risca să fie simple și neinteresante dacă nu ne-ar atrage atenția ediția din 1934 a aceluiași studiu. Dacă la Mihail Dragomirescu referirea la o variantă sau alta a studiului *Critica științifică și Eminescu* echivala cu parcurgerea unui traseu derulat în interiorul aceleiași „game" critice, în schimb impresia furnizată de cele două ediții ale studiului oferit de N. Petrașcu este că avem de-a face cu două discursuri, realizate în game diferite. Ce s-a putut întâmpla între cele două versiuni? Sunt ele variante ale unei aceleiași strategii de interpretare sau reprezintă strategii diferite? Intervalul de timp de peste patruzeci de ani dintre cele două ediții nu lasă loc de un singur răspuns.

În 1880 îl găsim pe Nicolae Petrașcu (fiu al lui Costache și al Elenei Petrovici-Rusciucliu, din Fălciu, și frate al pictorului Gh. Petrașcu) ca student la două facultăți: la Litere și la Conservatorul de muzică și artă dramatică din București, terminând doar pe prima. În 1883 este introdus la ședințele *Junimii* bucureștene. În 1888 este șef de cabinet al lui P.P. Carp, la Ministerul de Externe, retrăgându-se peste câțiva

ani din diplomație. În 1892, ținea un curs facultativ de istoria literaturii române la Universitatea din București, la recomandarea lui Titu Maiorescu. În această perioadă este practic un personaj al climatului junimist. În 1887, debuta cu un articol incisiv, în linia tradiției critice junimiste, care era îndreptat împotriva lui B. Delavrancea. Ulterior, va reveni asupra opiniilor exprimate în acest articol, punând o surdină peste „criticismul" pe care îl va fi împrumutat de la spiritul *Convorbirilor*. Pentru o bună bucată de vreme va fi și redactor al acestei reviste, acompaniindu-l pe Iacob Negruzzi în treburile redacționale. Nimic mai firesc ca, în acest context, varianta inițială a studiului dedicat lui Eminescu să se poziționeze de partea lui T. Maiorescu, în cadrul polemicii cu C. Dobrogeanu-Gherea. Studiul rezervat însă lui Maiorescu ce a fost publicat în *Figuri literare contemporane (1893)*[99], marchează desprinderea de paradigma maioresciană, fiind puse aici în discuție personalitatea și rolul cultural asumat de liderul *Junimii*. De aici înainte, în contextul literar al ultimului deceniu al secolului respectiv, N. Petrașcu va avea aspirații de a deveni teoreticianul și ideologul unei „noi direcții noi", încercând să depășească faza maioresciană a criticii printr-o îmbinare a punctului de vedere estetic cu cel „științific". Tentația, justificabilă, de a întemeia critica literară nu doar pe o judecată de gust, nevoia recursului la un reazem obiectiv al demersului critic l-au împins către paradigma „științifică". Totodată, cealaltă motivație de perspectivă de care am amintit constă în glisarea de la abordarea unui criticism junimist (considerat depășit în contextul noilor realități literare) la o valorizare a zonelor literare ignorate, cum fusese, spre exemplu, literatura pașoptistă în cadrul abordării junimiste.

În aceste condiții, prima formă a studiului, din 1890, prezenta un Eminescu consonant cu viziunea maioresciană a geniului desprins de contingent, dotat cu reflexe ce îl orientau exclusiv către o existență ideală a ideilor eterne. Elementele de diferență față de viziunea lui Maiorescu, fără a fi inexistente în prima formulă a exegezei, sunt puse în surdină. Nu tot astfel vor sta lucrurile în ediția din 1934. Întrebări maioresciene (a fost Eminescu nefericit?) N. Petrașcu, emancipat de sub influența maestrului, îi va răspunde inechivoc: da, a fost nefericit. Răspunsul pune în lumină o argumentație care fusese rulată și de paradigma socialistă, cu diferența că, de această dată, cel care afirma aceste lucruri era unul care își apropiase la un moment dat intimitatea poetului: condițiile meschine de viață au fost cauza nefericirii, acestea transformând studentul elegant din epoca vieneză într-un om ce umbla neîngrijit, rău îmbrăcat și hrănit. Și pentru că argumentele financiare puteau fi elocvente pentru cititorii sensibili la tema mizeriei și a sărăciei

poetului, se precizează că pentru munca extenuantă de la *Timpul*, unde Eminescu făcea totul, el primea 300 de lei pe lună, în timp ce Maiorescu, în virtutea relațiilor „protocolare" pe care le avea cu redacția, primea 800 de lei lunar. Tema revenise, înainte, și sub pana altor scriitori, care se emancipaseră mai de mult (vezi articolele lui I.L. Caragiale), reluarea ei de către Petrașcu reprezentând un efect de „ecou", ușor întârziat.

Revenind la versiunea din 1890 a studiului, se poate identifica încă și aici un germene al unei viziuni dizidente: viața poetului, spune exegetul, are pentru cercetător doar o importanță secundară. Studiul ei poate doar ajuta la înțelegerea operei, însă pentru a explica opera este nevoie să se recurgă la *firea* poetului. Termenii folosiți sunt nelămuriți și dizidența nu apare decât cu un contur voalat aici. D. Popovici, reconstituind conceptele cu care opera autorul, este de părere că prin „firea" poetului ar fi de înțeles ceea ce va evoca mai târziu conceptul de „personalitate", în cadrul căreia ar intra, reciclate, și idei mai vechi precum: ereditate, influența mediului social, momentul istoric și rasa.

Modul în care operează aceste concepte devine elocvent abia odată ce metoda de interpretare trece la lucru. Ca de fiecare dată, mărul discordiei în privința alegerii strategiilor de interpretare îl constituie tema pesimismului eminescian. Prin redundanța pe care o prilejuiește în cadrul discursului critic, tema riscă să fie desemantizată. Și, în mod reflex, în astfel de situații o resemantizare stă în preajmă: a vorbi despre pesimismul poetului și originea sa devine pricină pentru a vorbi despre poezie și originea poeziei. Care este, așadar, cauza pesimismului eminescian? Din punctul de vedere al lui N. Petrașcu, explicația plauzibilă nu este cea oferită de semioza socialistă, care aducea argumentul decepției ce a survenit ulterior eșecului înregistrat de revoluția de la 1848, determinând o stare socială de deprimare. Pentru N. Petrașcu, pesimismul eminescian se explică prin aceea că poetul a trăit într-un secol pesimist și prin faptul că poetul era aparținător unui popor cu sufletul îndurerat. Mod de a spune, cu alte cuvinte, că opera este determinată în mare măsură de momentul istoric căreia îi aparține și de rasa căreia autorul i se circumscrie.

Petrașcu descrie trei tipuri de pesimism: de la cel al zbuciumului ce se manifestă în răzvrătire și revoltă totală (gen Byron), la tristețea sufletului sfârșit de durere și zdrobit de suferință, purtător al unei melancolii blânde (gen Leopardi) și până la întristarea senină în care constatarea durerii are o ancoră puternică în entuziasm (gen Heinrich Landesmann). Pesimismul lui Eminescu nu se încadrează în nici una din aceste tipologii, tristețea lui fiind cea a eroului senin, deja convins de deșertăciunea lumii.

Tema nordului și a sudului apare și ea tot la N. Petrașcu pentru prima oară, închipuind niște genealogii fantaste, de ordin cultural, din care Eminescu ar descinde, la fel cum studiul formal al versului eminescian are în acest exeget un inaugurator. Din păcate studiul lui N. Pătrașcu nu consacră și un moment de excelență analitică, presiunea nevoii de emancipare și personalizare a interpretării fiind la el mai mare decât cea de coerență și construcție, care – în limitele impuse de nivelul epocii – nu puteau fi susținute cu epistemele din „dotare".

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.2. SEMIOZA SOCIALULUI

RECEPTAREA ȘI DETERMINĂRILE MEDIULUI SOCIAL

Intrarea în scenă a paradigmei socialiste coincide cu perioada apogeului creației poetice a lui Eminescu, raliindu-se ulterior rapid campaniilor de presă care, începând cu anul 1883, vor contribui la expandarea prestigiului public al operei eminesciene dincolo de spațiul de adresabilitate acoperit până în acel moment. Cultul eminescian va beneficia de suportul entuziast al tineretului aflat sub impactul acțiunii emancipatoare al revistei *Contemporanul*, care – apărând tocmai la Iași – avea să preia și haloul unei memorii culturale a locurilor pe care eroul celebrat al *Junimii* de odinioară îl lăsase, parcă, în orașul Copoului. Odată cu mutarea *Convorbirilor literare* la București, părea să se creeze oportunitatea unei „rocade" în privința raportului angajat între oferta culturală și publicul cultural. Practic, efectul de remanență al programului de culturalizare a publicului ieșean inițiat de *Junimea* în primii ani după 1860, pare să se anexeze în chip inevitabil noii oferte a *Contemporanului*, ce venea să acopere, în spațiul Iașiului, locul lăsat liber prin glisarea *Convorbirilor* spre „centrul" instituțional al țării, reprezentat de București. Tradiția emancipatoare a Iașiului avea să fie continuată, chiar dacă preluarea de „ștafetă" însemna totodată și o schimbare de paradigmă culturală.

Ocupând o poziție periferică în raport cu dezbaterile literare, în primii ani de după fondarea revistei, în 1881, *Contemporanul* se va implica în stimularea apetitului publicului pentru poezia lui Eminescu, republicând constant texte eminesciene, mai cu seamă în contextul deschis odată cu anul 1883, au marcat sub aspectul evenimențial de îmbolnăvirea poetului și apariția epigramei lui Macedonski[100]. Sunt republicate, astfel, în numerele 3-8 ale anului III (1883-1884) texte precum: *Scrisorile III și IV, Împărat și proletar, Venere și Madonă, Criticilor mei, Ce te legeni, codrule și Doina.* Pe acest fundal, care cultiva o anume emoționalitate față de persoana lui Eminescu, apariția lui C. Dobrogeanu-Gherea reprezintă, pentru *Contemporanul*, oportunitatea angajării revistei în cadrul unor dispute literare.

Astfel, încă din 1886, adresându-se *Către dl. Maiorescu*, C. Dobrogeanu-Gherea face referire și la Eminescu, considerându-l o victimă a idealurilor retrograde cultivate de T. Maiorescu în cadrul *Junimii* și a *Convorbirilor literare*[101]. Sub pseudonimul Morna, N.I. Roman intervine în dispută printr-un articol publicat în *Liberalul*, susținând că fiecare

direcție literară se judecă după „fructele" literare pe care le-a produs.[102] În acest sens, analizează poezia lui D. Nicolau, discreditând-o, pentru a compara „fructele" *Contemporanului* cu ale *Convorbirilor...*, ca răspuns la proasta tratare, pe care, zicea autorul articolului, Eminescu a avut-o din partea lui Gherea. Unul din redactorii *Contemporanului*, V.G. Morțun, dă replica acestei acuze[103], prelungind disputa referitoare la influența poeziilor lui Eminescu asupra unei lirici de o calitate îndoielnică, dezaprobând unele idei ale poetului, chiar dacă recunoașterea talentului nu i se pune la îndoială. Pentru a-și duce ideile mai departe, I.N. Roman revine cu un *Răspuns d-lui V.G. Morțun*[104], în care va rediscuta problema interpretării inadecvate pe care consideră că Eminescu a primit-o din partea lui Gherea, ca și influența asupra unor poeți, reluând discuția despre D. Nicolau. Disputa începea să se anime la acest nivel, în timp ce C. Dobrogeanu-Gherea avea să își dedice atenția celui mai frapant fenomen al literaturii momentului – eminescianismul – pe care începe a-l analiza ca fenomen literar ce beneficia deja de un impact de masă, în cadrul articolului *Decepționismul în literatura română*[105], sau ca fenomen individual generat de o personalitate anumită, prin studiul dedicat lui Eminescu, publicat în numerele 9 și 11 ale *Contemporanului*, pe anul 1887.

Oricât de rudimentare ne-ar părea astăzi mijloacele cu care opera atât la nivel ideologic, în concordanță, de altfel, cu limitele epocii, cât și la nivelul expresivității demersului critic, Dobrogeanu-Gherea este și el creatorul unei semioze interpretative. Conform acestei viziuni, ea însăși cu pretenții „științifice" la secolul XIX, nimic nu putea fi în autor, fără a fi fost anterior în „mediu". Gândirea „cauzală" a unui secol ce descoperea satisfacțiile gândirii pozitiviste, ca urmare a succeselor repurtate în domeniul științelor naturii, căuta să explice orice formă de existență printr-o derivare cauzalistă, care putea îmbrățișa tot orizontul percepției.[106] Așadar, opera literară nu putea să nu aibă o „cauză", aceasta neputându-se situa decât în autor; iar autorului, la rândul său, trebuia să i se găsească o „cauză", care să îi explice, să îi facă „lizibile" (i.e. comprehensibile) atitudinile și modul de gândire, încât cel care putea să îl justifice pe autor, să confere legitimitate acțiunilor sale era chiar ambientul, cu toate determinările sale. Adică mediul. Și astfel era reconfirmat prestigiul paradigmei mentale a pozitivismului secolului al XIX-lea care susținea că totul poate fi explicat pe cale rațională. Prin urmare, „creația" nu avea cum să facă excepție, nu își putea permite să rămână un eveniment „inexplicabil" situat în afara unui univers care promitea să fie deplin lizibil, în cheie rațională. Astfel, opera literară, pusă în fața acestui tip de abordare,

înceta a mai avea „opacități". Era perfect transparentă, iar ceea ce se întrevedea prin ea era însuși elementul care îi putea explicita „cauza", așadar resorturile sale generative: acest rol este jucat de mediul social. Numele acestui paspartu care furniza o transparență ce răzbătea până foarte departe era mediul.

Și ce sesiza critica în privința „mediului înconjurător" atunci când era vorba despre poezia lui Eminescu? Decepționism. Așadar, temele poeziei eminesciene nu erau ale sale, după cum durerile poetului nu erau personale, ci... ale mediului. Adică ale *tuturor*. Originea imaginii „Eminescu, poetul tuturor" stătea chiar aici. Iar cei care s-au atașat imediat de această imagine erau chiar tinerii, căci nimeni altcineva nu părea să fi putut poetiza cu mai mult „farmec" acele teme pe care sensibilitatea tinerilor le rula pornind de la ideea unui ambient social ce se comporta ostil („păcătoșenia civilizației burgheze introduse la noi după 1848") față de idealurile junilor. Aceștia se trezeau neînțeleși atât în mediul social, cât și în plan intim, în fața unui „eros" care căpătase, prin reflex, forme tot mai „corupte". Noua semioză, ce permitea citirea acestor semnificații, purta numele *decepționismului*, permițând astfel distingerea unei stări de spirit care era înainte de toate determinată social de *pesimismul* curent sub care fusese etichetată poezia lui Eminescu până atunci.

Pentru tinerii care citeau și știau pe dinafară versurile poetului, îi cunoșteau tragedia și vedeau în el însuși Poetul[107], semioza interpretativă propusă de Gherea avea două avantaje: proiecta o *imagine accesibilă* asupra lui Eminescu („poetul tuturor") și, în același timp, răspundea frustrărilor unui public care se putea identifica cu *imaginea poetului proletar* prin vizibilizarea mai cu seamă a unui repertoriu poetic selectiv din textele poetice eminesciene (de la *Împărat și proletar* și *Epigonii*, până la *Scrisori*, *Luceafărul* și *Glossa*). Demersul lui Gherea avea însă și o dimensiune proiectivă, pentru că pe măsură ce se avansa în analiza implicațiilor poeziei eminesciene, el își avertiza publicul și asupra primejdiilor pe care influența acestei poezii le crea: „Împreună cu însușirile cele alese, își află imitatori și greșelile, pentru că puțini pot analiza lucrarea poetului și alege ce e bun din ce e rău".

Ca orice viziune pozitivistă, lectura lui C. Dobrogeanu-Gherea presupunea că, fără a fi urmată „orbește", poezia lui Eminescu poate fi „îmbunătățită", preluând „însușirile cele alese" (care țin de forma poetică) și luptând împotriva a ceea ce e rău în această poezie (conținutul pesimist). Așadar, concluzia care se profila era că alți poeți ar putea beneficia de lecția farmecului „versurilor eminesciene, dar îi vor putea oferi și un alt conținut". Curentul epigonilor

eminescieni beneficia, așadar, de încă un punct de sprijin în viziunea exprimată de Gherea, care se constituia ca o ofertă de participare în alb pentru toți acei epigoni care aveau să calce cu pietate pe urmele poetului. În mod inevitabil aceștia ajungeau să-și propună practicarea programatică a infidelității față de model, aducând o optimizare a acestuia, care, mizând pe o „corectare" a fondului poeziei eminesciene, ar fi putut determina o (re)conversie a „pesimismului" în „optimism", a „paseismului" în „viitorism", a „fantezismului" în „realism".

Iată cum avea să perspectiveze această ecuație, beneficiind de avantajele distanței în timp, D. Popovici: „Urînd prezentul, împotriva căruia nu poate lupta, și lipsit cu desăvârșire de încredere în viitor, poetului nu-i rămân decât două mari domenii din care să își extragă inspirația: trecutul și fantezia. El [criticul], adică Gherea, (n.n. – I.C.) se ridică împotriva inspirației exclusiv fantastice: pe calea aceasta un scriitor poate să se sustragă lumii obiective – și una dintre marile obligații ale artei este să rămână obiectivă, să exploateze această lume. Același lucru și cu deprinderea, caracteristică în general romanticilor, de a da preferință trecutului față de prezent. Inspirația din trecut avea avantajele sale: în primul rând, poetul nu poate fi controlat în ce măsură respectă în opera sa datele obiective. Dacă el ar avea ca material poetic prezentul cunoscut de toată lumea, confruntarea operei de artă cu realitatea s-ar impune imediat și scriitorul ar putea fi valorificat pe baza acestei comparații. Rezultă din această mărturie a criticului că opera de artă este ținută să respecte în structura ei datele realității obiective de la care purcede: ea trebuie să fie așadar o copie a realității, și o copie cât mai fidelă, pentru că valoarea ei este măsurată de fidelitatea cu care oglindește realitatea. Pe calea aceasta, Gherea punea bazele unei teorii literare realiste, fapt explicabil din partea unui discipol al lui Taine. Al doilea avantaj pe care îl prezenta inspirația din trecut rezultă în mod natural din datele stabilite mai sus. Distanțele poetizează, trecutul poetizează tema poetică. Procedând în felul acesta, arta se sustrage însă marilor comandamente ale timpului: arta, așa cum o imagina criticul socialist, trebuia să fie actuală prin temă, socială prin scop și acțiune, dinamică prin factorii sufletești cărora li se adresează. În ultimă analiză, ea trebuia să fie sau acompaniamentul eroic al unei mari lupte, sau un cântec de biruință ce izvora spontan la capătul unei mari lupte. Poetul modern, așa cum îl concepea critica socialistă ortodoxă, nu putea fi decât un Tirteu, dar un Tirteu pacific." (D. Popovici, 1989: 11-12).

Ioan Nădejde, pe urmele lui Gherea va încerca o combatere a filosofiei contemplative pe care o poezie precum *Glossa* o expunea, intervenind chiar și în polemica dusă contra interpretărilor lui Aron Densușianu referitoare la substratul maladiv al creației eminesciene.

probabil din același reflex al dorinței de a „corecta", dacă nu oferta operei, atunci măcar percepția asupra acesteia, oferind o versiune „îmbunătățită"[108]. În *Istoria limbii și literaturii române pentru cursul superior liceal*, din 1886, acesta nu făcea decât să reia observațiile pe care le știm deja de la Gherea.[109]

O altă persoană din cercurile socialiste care a contribuit la animarea memoriei lui Eminescu și la stimularea interesului pentru opera acestuia a fost V.G. Morțun. Pe acesta îl găsim prezent semnând cu pseudonim un articol din *Dacia viitoare*, în 1883, ocazionat de îmbolnăvirea poetului[110]. Meritul esențial însă este acela de a fi editat un volum de *Proză și versuri* eminesciene, în 1890, contribuind la stimularea interesului pentru creația lui Eminescu. Actul editorial este salutat și apreciat în epocă, fiind între altele sesizată, de către N. Bogdan, inoportunitatea publicării în fruntea volumului a unei scrisori primite de V.G. Morțun de la Eminescu, în care se fac referiri la o temă ce intra, oricum, în regia de promovare a paradigmei socialiste: suferințele și mizeriile îndurate ca gazetar la *Timpul*. Suma ce urma să fie adunată din vânzarea volumului era dedicată realizării unui bust al poetului, dar chiar și în 1915 îl regăsim pe V.G. Morțun având inițiativa organizării unei serate eminesciene la Ateneul din București, în scopul colectării fondurilor necesare realizării unei statui, ceea ce ne face să credem că banii nu se lăsau adunați chiar ușor.[111]

Ceva mai activ se prezintă a fi Constantin Mille: acesta intervine în câteva rânduri, atacându-l pe Al. Macedonski pentru epigrama antieminesciană[112], dorește să țină o conferință la Ateneul din București, dar este refuzat pe motiv că este socialist, trage semnale de ajutorare a lui Eminescu în perioada bolii acestuia, atrăgând atenția asupra condiției de neiertat în care era lăsat[113], până când Parlamentul votează acordarea unei pensii viagere.[114] Contaminat de viziunea eminesciană, C. Mille este consimțitor și atunci când scrie despre poeții ce apăreau în umbra maestrului.[115] Totodată, în romanul *Dinu Millian*[116] încearcă să recupereze ceva din atmosfera Iașului în care îl cunoscuse pe Eminescu ca profesor suplinitor la Institutul Academic, în anul 1869.

Din atmosfera semiozei socialiste, din punct de vedere critic, ceva mai interesant și consistent apare Raicu-Ionescu Rion, autor al unui studiu ce relevă unele similitudini între Eminescu și Lenau[117] și al altor câteva articole care merită a fi reținute[118].

Pattern-ul ucenicului care se emancipează, a epigonului care poate produce infidelități creatoare, cel pe care Vlahuță îl va adopta, se afla deja în semioza creată de Dobrogeanu-Gherea[119], iar stimularea curentului eminescian departe de a fi fost „creată" de Vlahuță

(pentru a lua la „întâmplare" un nume de „epigon") găsea în viziunea propusă de Gherea un important factor de legitimare.

Cultivarea de către paradigma semiozei socialiste a operei lui Eminescu și, în paralel, a lui Coșbuc, putea să justifice, din acest punct de vedere, o opțiune strategică. „Luminosul", „optimistul" și „pozitivul" Coșbuc aducea cu sine o „genă" culturală care, în eventualitatea unei „clonări" a paradigmelor poetice, ar fi putut fi elocventă pentru construirea unui model poetic exemplar: „Eminescu a dat prilej criticilor socialiști să ia cunoștință de idealul lor de artă, diferit de acela al școlii de la Iași. Într-adevăr, marile manifestări ale acestui curent critic în cultura română se grupează în jurul poeziei eminesciene. Un Coșbuc formează, este drept, obiectul socialiștilor aplicați literaturii; dar cine citește nu numai textul direct, ci și gândul ascuns din care a purces acest text, va vedea că poetul ardelean a fost totdeauna gândit ca o contrapondere față de Eminescu, ca termenul secund al acelei antinomii pe care se întemeia desfășurarea dialectică a procesului în spirit hegelian."[120]

Dobrogeanu-Gherea va reveni cu dese referiri la poezia antumă a lui Eminescu și până la publicarea postumelor în nenumărate alte articole.[121] Însă semioza interpretării sale era deja construită prin articolul ce apăruse ca prima exegeză eminesciană, în anul 1887.

Descendența semiozei socialului: N. Iorga

Viziunea unui Eminescu al cărui cult ar putea să se sprijine pe celebrarea aspectului formal al poeziei („farmecul limbii") și pe o „ameliorare" a conținutului, prin dobândirea unei orientări pozitive și active față de mediul social, prefigurată de C. Dobrogeanu-Gherea, avea să fie actualizată, cu deformările de rigoare, de către Nicolae Iorga și criticii din ambientul *Sămănătorului*.

Deși viitorul director al *Sămănătorului* va fi scris despre Eminescu și înainte de 1900, această viziune va căpăta concretețe abia după 1902, când manuscrisele poetului vor intra în circuitul public, prin donația efectuată de Titu Maiorescu către Academia Română, iar scrierile politice eminesciene vor constitui o oportunitate pentru o lectură ce va emfaza dimensiunea lor naționalistă. Unele dintre articolele scrise de N. Iorga înainte de 1900, între care cele mai multe publicate, la începutul anilor '90, în *Lupta*, vor fi incluse în *Pagini din tinerețe* (1893).[122] În paginile aceleiași publicații, alături de Iorga mai semnau cronici literare și Constantin Mille sau D. Teleor, scriitori care animau climatul de sensibilitate publică din cadrul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, prelungind interesul față de memoria lui Eminescu.

Perioada ce cade sub incidența nemijlocită a prezentului capitol se situează, așadar, în proto-istoria unei paradigme de receptare (cea a valorizării naționaliste), care va fi anticipată abia spre sfârșitul secolului, când, alături de noua lectură ce începea să fie conferită gazetăriei eminesciene, apare – la nivel de rumoare, mai întâi – ideea unei posibile extensii a creației eminesciene oferite de manuscrisele eminesciene. A spune că articolele lui Iorga din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea anticipează viitoarea semioză ar fi, totuși, o exagerare. Până la *Eminescu și generația de astăzi*, din 1903, articol ce enunță acel „un nou Eminescu apăru"[123], articolele lui Iorga marchează mai curând un traseu de asumare a semnificațiilor unor opere, încercând obținerea unei poziționări față de aceasta, care să permită o privire globală, ca premisă a unei eventuale viziuni înnoitoare. Or, oportunitatea înnoirii de viziune avea să fie furnizată și de apropiata revelare a manuscriselor eminesciene.

Schimbarea canonului de interpretare a operei eminesciene era întrezărită și chiar dacă „noul Eminescu" ce se va impune ulterior nu va fi unul și același cu cel pe care paradigma *Sămănătorului* îl va promova, Eminescul propus de climatul cultural al revistei din București va juca un rol important în desprinderea de canonul interpretativ precedent, care își asumase viziunea maioresciană, omologând-o și creându-i o vizibilitate comunitară.

Derulate, parcă, sub semnul asumării unei dimensiuni eminesciene, articolele dedicate de Iorga operei eminesciene înainte de anul 1900 cuprind: recenzii la unele ediții referitoare la opera lui Eminescu[124] sau studii privind valorizarea acțiunii culturale a *Junimii*[125]. Totodată, imaginea lui Eminescu este prezentă atunci când se încearcă construirea viziunii unui specific românesc[126] sau când sunt abordate aspecte ținând de manifestarea unor direcții culturale.[127] Modalitățile de raportare la opera eminesciană sunt evocate și în cadrul abordării unor teme privind rolul și funcțiile criticii[128] sau figura lui Eminescu este evocată atunci când criticul se ocupă de unii autori[129] sau de unele studii dedicate operei eminesciene.[130]

Alți critici din ambientul cultural al *Sămănătorului* care vor avea o contribuție semnificativă la edificarea unui climat de interes față de opera eminesciană și mai cu seamă față de ideea valorificării postumelor sunt Ilarie Chendi, Nerva Hodoș și Ion Scurtu.[131]

Descendența semiozei socialului: G. Ibrăileanu

Deceniul 1890-1900 înregistrează, nepretențios, o perioadă de formare în cariera unui alt critic literar, a cărui acțiune va începe să conteze abia în anii de după 1900: Garabet Ibrăileanu. Făcându-și

studiile la Roman și apoi la Bârlad, la 19 ani, sub pseudonimul Chilieanu, acesta publica un articol entuziasmat despre lirica erotică eminesciană, situându-se astfel pe contrasensul unor opinii precum cele ale lui Al. Grama sau Aron Densușianu.[132] După ce la revista *Școala nouă*[133] îl găsim în compania altor viitoare condeie critice interesate și ele de opera eminesciană (Raicu Ionescu-Rion, Eugen Vaian), într-un mediu cu gusturi romantice dezvoltate în climatul ideilor socialiste promovate de *Contemporanul*, junele Ibrăileanu va schimba pseudonimul, semnând cu C. Vraja, schimbându-și și revista în care publicase. Nu își va schimba însă idealurile, căci îl găsim publicând în *Critica socială*, articolul *Darwinismul social*[134]. O perioadă mai rodnică este cea de la *Evenimentul literar*. Pentru această etapă de formare a junelui critic și pentru înțelegerea modului de construire a viziunii sale într-un ambient al ideilor socialiste sunt elocvente articolele *Înrâurirea artei* și *Geniu necunoscut*, publicate în numerele 9 și, respectiv, 13 pe 1894. Interacțiunile polemice în care era angajată publicația respectivă (cu revista „*Viața*") îi oferă oportunitatea unor noi articole: *D-l Vlahuță în „arta socialistă"* (nr. 15/1874) și *De ce ne batem* (nr. 39/1894). Alte articole fac referiri la opera eminesciană, fără a-și centra atenția asupra acesteia.[135] Revista se racordase la moda medalioanelor literare dedicate câte unui autor, Eminescu fiind printre cei care vor beneficia de o astfel de prezentare. Merită reținută din acest punct de vedere și recenzia semnată de Ibrăileanu la romanul *Dan* al lui Vlahuță (nr. 12/1894).

În anii următori, începând cu 1895, Ibrăileanu publică în *Lumea nouă* articole tot sub pseudonim, în care apar referiri la opera lui Eminescu, semn că pentru tinerii ce se formau la sfârșitul secolului al XIX-lea, mai cu seamă în Iași, figura eminesciană era tot mai pregnantă.[136] Un studiu focalizat pe opera lui Eminescu și impactul asupra tinerei generații va fi publicat abia în 1901, în *Noua Revistă Română*[137], însă până la *Spiritul critic în cultura românească*[138], nu va publica nimic cu adevărat semnificativ. Până când să publice studiul care va marca un moment important în analiza formală a discursului poetic eminescian (*Eminescu. Note asupra versului*, publicat în *Viața Românească* și reluat în volumul *Studii literare* din 1930), Ibrăileanu va influența climatul interpretării eminesciene mai curând prin implicarea sa în polemica referitoare la oportunitatea sau inoportunitatea publicării postumelor eminesciene.[139]

C. SEMIOZA EXTRALITERARĂ

RUMORI ALE DISCURSURILOR EXTRALITERARE ȘI IMAGINEA PUBLICĂ EMINESCIANĂ (1883-1889)

Analiza diverselor paradigme ale receptării eminesciene evidențiază faptul că, la un moment dat, reprezentările pe care publicul epocii și le construiește în legătură cu Eminescu încep să nu mai depindă exclusiv de dialogul dintre textul literar și diverșii săi interpreți critici. Actul de valorizare (simbolică și axiologică) nu mai reprezintă consecința imediată a unui dialog „pur", „neviciat", realizat între o operă literară și comentatorii săi, ci acesta începe să exceadă limitele ecuației simplelor interacții între o structură de apel (a operei) și o structură de răspuns (a criticii).

În concertul discursurilor receptării, tonul semnificațiilor pare să nu mai fie dat nici de text și nici de interpret. Se poate întâmpla, astfel, ca sub impactul unui eveniment de comunicare de natură extra-literară presiunea unui anumit context să precumpănească deopotrivă asupra inițiativei de semnificare semnalizată de text, dar și asupra detentei interpretative a criticului. O atare ipoteză evidențiază rolul decisiv pe care îl poate juca, la un moment dat, potențialul simbolic al unui context comunicațional în configurarea semnificațiilor atribuite unei opere sau chiar asupra modului în care poate fi structurată imaginea despre autorul respectiv.

Astfel, de îndată ce relația tradițională text – cititor este plasată într-un mediu comunicațional real, „purismul" acesteia începe să se fisureze sub acțiunea unor parametri noi ce se insinuează în cadrul procesului de comunicare, „virusând" climatul eterat al semiozei estetice și ocazionând în cele din urmă personalizarea unei semioze extra-literare. Emergența acesteia din urmă poate fi reconstruită mai cu seamă pe baza urmăririi procesului de dezvoltare a unui discurs specific al receptării, ca expresie a necesității circuitului jurnalistic de a rula (în stereotipi specifici genului gazetăresc) informațiile referitoare la diverse evenimente de natură extra-literară. Semnificativă rămâne nu doar dimensiunea, oricum apreciabilă, a acestui corpus specific de discursuri ale receptării extra-literare, ci și impactul asupra unui evantai de medii de difuziune situat dincolo de limita circuitului eminamente cultural.

Printre motivațiile cele mai relevante ce pot deveni surse ale emergenței unei semioze extra-literare ar putea fi menționate: *(a)* devansarea evenimentelor literare de către cele extra-literare în cadrul topului evenimentelor de comunicare; *(b)* inferarea imaginii publice a autorului în circuitul interpretativ; *(c)* uzul unui concept expandat privind ideea de „operă" ce excede limita tradițională a ideii de „text"; *(d)* participarea nerestrictivă a publicului la jocul literar; *(e)* prevalarea stereotipilor rulați prin intermediul *zvonurilor* și a *rumorilor de presă* asupra stereotipilor lansați de *lectura critică*, fapt care determină o segregare a lor sau, ulterior, în cadrul anumitor circuite de comunicare, chiar o preeminență a temelor de pe *agenda pre-lecturii* în raport cu cele de pe *agenda lecturii*. Toate aceste modalizări aparținând unor instanțe plasate pe circuitul traseului de semnificare relevă, în fapt, surse ale unor noi presiuni exercitate asupra interpretării textului, devenind o certitudine faptul că, în economia procesului hermeneutic, cumulul unor astfel de agenți potențial perturbatori poate determina bascularea interpretării spre o semioză extra-literară. Astfel, o trecere în revistă a celor mai semnificative elemente de suport ale semiozei extra-literare ar putea să se oprească asupra unor determinări precum:

(a) - *Devansarea evenimentelor literare de către cele extra-literare;*

În cadrul *relațiilor publice*, domeniu care se ocupă cu gestionarea imaginii publice, există o cutumă ce este invocată ori de câte ori se face simțită nevoia unei schimbări în privința imaginii unui obiect sau a unui produs. În astfel de situații, soluția oferită cu încrederea conferită de un ansamblu de „bune practici" ale unui domeniu ce și-a codificat strict experiențele cuprinde o recomandare ce este avansată cu puterea unui reflex: „creează evenimentul!" Această cutumă subliniază creditul deosebit acordat ideii potrivit căreia o investiție realizată în potențarea unor evenimente de comunicare constituie o pre-condiție a vizibilității unei teme, a unui subiect; acest fapt creează premisa unui beneficiu de imagine, ocazionând consacrarea utilizării „evenimentului de comunicare" ca instrument de consolidare a unei identități simbolice.

Ceea ce se observă în privința imaginii lui Eminescu este faptul că aceasta capătă un dinamism sporit în condițiile în care inițiativa creării de imagine este preluată, la un moment dat, de o serie de evenimente extra-literare, ce au aparența de a se alinia în cascadă. Astfel, în timp ce comunicarea literară se va fi centrat asupra dialogului operă – critică, sub presiunea unui șir de evenimente biografice al cărui erou fără voie devine artistul însuși comunicarea extra-literară forțează limitele interpretării pentru a asuma inclusiv

dimensiunea contextuală a literaturii, precum și imaginea publică a poetului.

În timp ce traseele comunicării literare aveau la bază oferta unui anumit tip de evenimente precum: publicarea poemelor (mai cu seamă, în *Convorbiri literare*), reunirea operei poetice în cadrul unor ediții realizate de T. Maiorescu sau de alți editori ori publicarea unor studii critice de referință, desenul comunicării extra-literare este generat de evenimente de comunicare ce țin în primul rând de aspectele „senzaționale" ale biografiei poetului.

După 1883, comunicarea literară pierde teren în favoarea comunicării extra-literare. Astfel, îmbolnăvirea poetului, informațiile referitoare la evoluția bolii, disputele din jurul epigramei lui Macedonski sau a unei pensii viagere ce ar fi trebuit oferită poetului, campaniile de colectare de fonduri și organizarea de diverse evenimente de celebrare a scriitorului, ba chiar și retorica funerară din jurul decesului au impus în cele din urmă o agendă deosebit de aglomerată în evenimente ce nu vizau substanța ofertei literare a operei eminesciene. Ca atare, imaginea eminesciană creată anterior pe baza doar a suportului oferit de evenimentele literare avea să „beneficieze" de o extensie de imagine, glisând de la o *imagine culturală* la o *imagine publică*, ceea ce presupunea, implicit, o extindere a impactului de la publicul specific al jocului literar la un public ne-specific, situat în afara circuitului cultural.

Astfel, la nivelul agendei evenimentelor de comunicare începe să se facă simțită concurența survenită între *evenimentele literare* și *cele extra-literare*, cele din urmă surclasându-le pe precedentele în cadrul *top-ului evenimentelor de comunicare*, atât prin caracterul lor senzațional, cât și prin dominarea lor cantitativă. Efectul va consta în impunerea unor noi forme de discurs în peisajul receptării eminesciene, specifice situației comentariului unui extra-text și unei semioze interpretative extra-literare.

(b) - *Inferarea imaginii publice a autorului în circuitul interpretativ*;

De îndată ce abordăm intervalul anilor 1883–1889 sub unghiul specificității sale, devine de înțeles cum anume îmbolnăvirii poetului, survenite în anul 1883, îi corespunde în planul receptării o intensificare a percepției emoționale, ceea ce impune necesitatea decupării, la nivelul biografiei eminesciene, a unui context situațional cu un potențial simbolic aparte.

Or, sub impactul accidentului biografic din 1883, temele de pe agenda receptării se modifică radical. Dincolo de temele lansate de critica literară, atenția publicului începe să fie acaparată tot mai mult de o jurnalistică a maladiei, ce va impune agendei hermeneutice alte priorități decât opera ca atare a poetului. Persoana autorului devine

brusc pricină a interesului unui public alertat emoțional, fiind supra-expusă percepției publice și sfârșind prin a consacra, la nivelul discursului gazetăresc, un adevărat personaj mediatic. Acesta din urmă este construit printr-o aglomerare a informațiilor de presă ce au alimentat cu rumori specifice un jurnal sui-generis al maladiei, care a fost ținut de către presă cu o infatigabilă disponibilitate între anii 1883-1889. Impactul asupra sensibilității publice va fi fost însă prelungit prin conservarea memoriei emoționale a publicului și prin crearea unor reflexe de valorizare ce vor fi active cu mult dincolo de limita intervalului respectiv.

Considerarea respectivului context obligă la sesizarea faptului că acesta începe să funcționeze ca un *context optim de semnificare*, inducând, în mod reflex, necesitatea redimensionării semnificațiilor acordate anterior operei eminesciene sau chiar imaginii poetului. Intervalul biografic respectiv începe să fie citit de către public cu sentimentul anticipării morții, semnificația sa apropiindu-l de ceea ce s-ar putea numi o *„carantină thanatică"*. Reprezentând o *„moarte de dinaintea morții"*, presiunea semnificației simbolice atribuită acestei situații de comunicare specifică va genera o serie de consecințe imediate.

Ca atare, la nivelul imaginii autorului se poate constata separarea a două imagini: pe de o parte, cea impusă de discursul criticii literare, acreditată în virtutea consacrării unor stereotipi culturali, iar pe de altă parte o imagine creată de discursul știrilor și al reportajelor de presă. Astfel, la un moment dat, vom putea constata intrarea în concurență pe piața de imagine simbolică a două imagini diferite ale lui Eminescu: o *imagine culturală*, având drept principal suport tandemul dintre *discursul operei* și *discursul critic*, acesta din urmă funcționând ca specie de *discurs meta-ficțional*, în timp ce *imaginea publică* va fi fundamentată pe baza *discursului „rumorilor"* ce sunt rulate în cadrul circuitului gazetăresc sau al mediilor in-formale (unde se consacră o dominanță a zvonurilor), discurs ce reprezintă eminamente un *discurs non-ficțional*. Prin urmare, cele două identități simbolice își vor disputa ecranul mental specific al anilor 1883-1889, punând în circulație două „sosii" ale autorului, adăugând specificația necesară că, în timp ce ambele vorbesc în mod evident despre același autor, cele două imagini sunt în chip ireductibil diferite. Este ca și inutil să precizăm ceea ce era anticipabil și anume: în timp ce *imaginea criticii* despre Eminescu se configurase în cadrul unui circuit cultural cu o consistență discretă în contextul epocii, *imaginea publică* a lui Eminescu, având drept bază *știrile* din jurnale și *rumorile* in-formale, se caracterizează printr-un remarcabil impact, țintind mai cu seamă publicul din

afara circuitului cultural, public ce, oricum, chiar și principial este considerat ca fiind sensibil mai numeros. Este și motivul pentru care prestația *imaginii publice* va fi resimțită ca reprezentând o veritabilă sursă de „bruiaj" pe lângă posibilitățile fatalmente limitate de difuziune ale *imaginii culturale.*

(c) - *Uzul unui concept expandat privind ideea de „operă";*

O altă consecință a presiunii exercitate de către contextul relevant al anilor 1883-1889 o reprezintă faptul că „opera" nu mai poate fi percepută doar în izolarea sa textuală, oferta acesteia nemaiputându-se încadra în limitele (înguste) ale unei oferte pur estetice. Ideea de „operă" cu care se operează într-un astfel de context comunicațional nu mai poate fi redusă la percepția exclusivă a dimensiunii sale textuale, căci o operă începe să devină – sub impactul relațiilor suplimentar angajate – mai mult decât ceea ce este în chip evident, adică mai mult decât text(ul) (său). Ea începe să definească tot mai mult un act de creație, ce se exprimă deopotrivă în plan textual (construind o dimensiune *poetică*), cât și în plan extra-textual (generând, așadar, o dimensiune *poietică*). O astfel de percepție, ambivalentă, a ideii de creație recomandă înțelegerea acesteia ca pe un gest fondator nu doar în raport cu un *text*, ci și în relație cu un *univers ficțional extra-textual.* Acesta din urmă ar reprezenta nu altceva decât concretizarea sensibilă a unui *proiect simbolic* ce instituie în dimensiunea (extra-textuală) imaginarului colectiv o „petală" nouă, ce lipsise atât evantaiului de emoții al epocii, cât și experienței estetice /epistemice de până în acel moment. Astfel, observăm că acest proiect al unui *model existențial* inedit este, de fapt, construit pe o siamezitate lirico-existențială. Înainte de a se exprima sub forma „reziduală" a unui text, creația se revelează ca proiect al unui *model sensibil existențial*, ce este personalizat prin inventarea unei imagerii specifice și angajamentul emoțional al unei „viziuni" și a unui „stil" ce nu vor mai fi fost experimentate anterior. Ca atare, creația se recomandă ca fiind consecința unui *proiect* geminat, în cadrul căruia creația textuală și cea simbolică sunt, așadar, siameze. O operă nouă devine, astfel, generatoarea nu doar a unei *noi lumi textuale*, cât și a *unei noi lumi extra-textuale, sensibile*, aceasta din urmă putând fi experimentată în interiorul unui ambient evanescent, fără a mai râvni în mod necesar la o tradițională remanență textuală.

Dacă, sub presiunea unei situații comunicaționale reale, limitele „operei" par a deveni negociabile, astfel încât creația își delimitează spațiul propriului areal în interiorul unor jaloane ce exced în mod evident textul, atunci putem anticipa faptul că însăși maniera de

angajare a relației dintre imaginea autorului și limitele flotante ale operei poate genera noi surprize. Ca atare, dacă, în mod obișnuit, este acceptat faptul că imaginea autorului poate influența opțiunile de interpretare asupra operei, având drept consecință favorizarea anumitor trasee de interpretare ale lecturii și, în mod compensator, o ocultare a altor semnificații ale textului, cu atât mai mult vom putea observa în contextul anilor 1883–1889 apariția unor interacțiuni insolite între imaginea publică a autorului și oferta de semnificare a operei. Astfel, în vreme ce, în mod tradițional, opera se dovedește a fi permisivă față de influența mediului exterior, în virtutea unui mai vechi reflex mimetic care ne obișnuise cu ideea că „arta copiază realitatea" (presiunea imaginii autorului reflectă, practic, o ingerință venită din realitatea ambientală a operei), în noul context, în care biografia eminesciană începe să se comporte ca o „carantină thanatică", relația pare să funcționeze de-a dreptul răsturnat: senzația creată este că viața autorului începe să copieze opera, creând o mimeză inversată. Poezia însăși, devenită un fel de *petitor al morții*, un *petitor thanatic*, încurajează parcă viața să se comporte de parcă ar „copia" scenariul liric. Dacă ne gândim la texte ce vor fi fost deja publicate anterior accidentului biografic din 1883 (precum *Melancolie*, *Rugăciunea unui dac*, *Glossă*, *Luceafărul*, *Mai am un singur dor** ș.a.) ne putem imagina cum percepția publică nu va fi putut evita senzația că *viața „copiază" poezia*. Ba chiar mai mult: ca pentru a autentifica suprapunerea perfectă a vieții (proiectul existențial) și a operei (proiectul liric), nu se putea ca dintre accesoriile funerare prezente la mormântul lui Eminescu să lipsească *teiul*, cel ce fusese consacrat anterior la nivelul proiectului liric. Or, răsturnarea relației mimetice va impune, sub impactul contextului unei carantine thanatice, revalorizarea unui segment important al poeziei eminesciene (poemele constelației thanatice) care va fi dobândit în percepția publică deloc neglijabile semnificații „armonice" de tip premonitoriu.

(d) - *Participarea nerestrictivă a publicului la jocul literar;*

Studiul receptării s-a concentrat în capitolele precedente asupra impactului operei eminesciene în interiorul unui segment de public specializat, ce furnizează, ca „replică" la oferta operei literare, un feed-back critic. Analiza aplicată asupra „reflexelor" de lectură specifice acestui public, orientată spre distingerea mai multor paradigme

* *Mai am un singur dor* și variantele sale, deși nu sunt publicate anterior accidentului biografic din iunie 1883, fac totuși parte dintre poemele „constelației thanatice", fiind publicate în ediția Maiorescu ce apare în decembrie 1883.

de receptare și evidențierea stereotipilor activi în cadrul discursului critic, nu ne permit însă cultivarea iluziei că, în ansamblul epocii, publicul critic putea să dețină o poziție dominantă, chiar dacă ea va fi fost indiscutabil una relevantă. Plaja de acțiune a publicului critic este, totuși, una restrânsă, în ciuda morfologiei diverse pe care o pune în evidență. Compensator, feed-back-ul discursului critic se caracterizează, în mod definitoriu, prin aceea că este unul creator de valoare adăugată. Lectura criticii nu se limitează la o actualizare a ofertei textului literar, ci propune / consacră anumite trasee interpretative ale textului respectiv, creându-i acestuia un dublu simbolic. În interiorul publicului cultural, critica literară reprezintă segmentul creator de valoare adăugată, distingându-se însă de acel public literar care, cu fidelitate, urmărește jocul literar (fiind suport indispensabil unui joc partenerial), dar care se limitează fatalmente la rolul unui exclusiv consumator de valori simbolice.

Dincolo de aceste segmente de public există, evident, și un al treilea segment, cel al publicului ne-specific, al unui public a-cultural. Acesta devine doar în mod accidental consumator al valorilor simbolice puse în circulație de literatură, fără a proba în mod necesar un interes constant și o înțelegere adecvată a fenomenului literar, neprofesionalizându-și ca atare nici lectura și nici reflexele culturale. Considerarea acestor tipuri de public ne conduce la evidențierea unor comunități ce își personalizează reacțiile în chip specific: astfel, se delimitează *o comunitate interpretativă*, a creatorilor de semnificații ce sunt atribuite operelor literare, comunitate ce evidențiază în interiorul său diverse sub-culturi specifice; *o comunitate a consumatorilor tradiționali* de bunuri culturale, ce reprezintă partenerul specific al jocului literar și *o comunitate a publicului „nespecific"*, situată în afara câmpului de previzibilitate a jocului literar și care evaluează literatura pe baza „rumorilor" și a unor reflexe aleatorii.

Desigur, nu am luat în considerare în această perspectivare a culturilor specifice diferitelor structuri ale publicului distincția dintre circuitul „main-stream" și circuitul para-literar; am considerat că aceste diferențieri sunt subsecvente și nu pot contribui decât la definirea „culorii locale" a unor sub-culturi, neoferind input-uri relevante pentru formularea opțiunilor unui anumit contract de lectură, contract ce generează consecințe decisive în privința poziționării publicului în raport cu jocul literar. Ca atare, se poate subînțelege ușor că, deopotrivă în cadrul celor două circuite – circuitul înalt, elitar și cel para-literar – cele trei tipuri de comunități lectorale prefigurate se pot regăsi cu notele lor personale, în interiorul câmpurilor culturale respective.

(e) - *Prevalarea agendei pre-lecturii în raport cu agenda lecturii;*

Dacă cele trei segmente de public despre care vorbeam (publicul creator de interpretări, publicul tradițional consumator de literatură și publicul ne-specific) pun în lumină, în fond, trei registre diferite privind intensitatea actului de lectură (creativă, participativă și pre-formală), trebuie să adăugăm faptul că un rol deosebit revine evidențierii rolului particular pe care pre-lectura l-a jucat în configurarea a însuși peisajului receptării eminesciene.

Adesea sistemul de prezumții construit de „rumorile" care circulă pe seama unei opere sau a unui autor poate să pre-determine opțiunile interpretative ale cititorului sau chiar să se „autonomizeze". Se creează, astfel, un circuit informațional in-formal, alimentat de „zvonuri", ale căror „efecte" pot fi recuperate, azi, uneori din circuitul confidențial al *corespondenței*, din zona *știrilor* din jurnale, iar, alteori, amprenta lor poate fi recunoscută până și în compoziția *discursului critic*, ca rezultat al migrației „rumorilor" din circuitul in-formal în cel formal al discursurilor critice. Alimentarea circuitului in-formal se realizează, în mod esențial, prin contribuția evenimentelor de comunicare specifice semiozei extra-literare, în raport cu care publicul împărtășește fie o ipostază de consumator, fie una de creator de „rumori", păstrându-și însă o conduită mai cu seamă „nespecifică". Vizibilitatea deosebită conferită unor evenimente extra-literare favorizează nu doar emfazarea semiozei extra-literare (consacrată printr-o personalizare excesivă a unor situații de comunicare), ci și o suplimentare a ofertei de participare adresată publicului nespecific (care își află, astfel, ocazia de a-și legitima tentația cuplării circuitului in-formal cu cel main-stream, în baza unei dinamici a rumorilor ce vascularizează capilarele ambelor circuite). Rezultatul predictibil al acumulării acestor efecte este tocmai cel al prevalării agendei pre-lecturii asupra agendei lecturii, în consonanță cu metabolismul diferit al celor două circuite culturale.

Astfel, în timp ce agenda circuitului cultural putea să se preocupe de teme ce puteau să pară marginale publicului nespecific, abordând doar din când în când teme ceva mai spectaculoase precum polemicile legate de legitimitatea menționării poetului în cadrul *Direcției noi* imediat după Alecsandri și până la tema oportunității sau inoportunității publicării postumelor eminesciene, agenda circuitului in-formal va fi fost însă agitată de teme de o „vizibilitate" extremă pentru publicul epocii: tribulațiile amoroase ale poetului, cheia „personajelor" din *Luceafărul* și compatibilitatea acestora cu persoanele din ambientul epocii, cauza bolii poetului și evoluția acesteia, culpabilizarea indiferenței instituțiilor publice față de soarta ingrată a unui artist năpăstuit ș.a.m.d. Creându-și o generoasă agendă

tematică in-formală, publicul ne-specific își putea inventa astfel iluzia participării la pricinile unui circuit cultural, conferindu-și o legitimitate de care avea nevoie pentru a-și justifica asumarea unor reflexe interactive care, chiar dacă nu se exersau în mod silențios pe un teren literar, deveneau extrem de „vocale" într-un spațiu extra-textual. Ceea ce va fi devenit în anumite contexte de comunicare o teribilă rumoare in-formală, echivalând pentru unii chiar cu o obrăznicie supărătoare*, a devenit între timp o liniște opresivă, pe care doar curiozitatea vreunui cititor pedant o mai tulbură. Cum anume se explică faptul că aceste discursuri ce au fost deosebit de „zgomotoase" în regim in-formal nu răzbat în spațiul discursurilor publice? Există o cutumă a comunicării care spune că ceea ce este cu adevărat important nu se discută. Și nu se discută nu ca rezultat al unui embargou de comunicare ce interzice comunicarea, să zicem, a unor informații de tipul celor „clasificate", ci ca efect al acceptării și al asumării unui fond de idei ce este deja comun împărtășit. Așadar, principiul care explică adesea absența stereotipilor in-formali din cadrul spațiului public formal este tocmai cel care, prețuind concizia, solicită eliminarea redundanțelor. În Biblie, nicăieri nu se precizează care anume era „fructul oprit": și totuși, in-formal, cu toții „știm" că despre măr era vorba. Tot astfel, chiar dacă cititorii epocii nu vor fi găsit exprimată, în termeni formali, indicația vreunui critic privind cheia „personajelor" din *Luceafărul*, se poate foarte ușor închipui ceea ce vor fi presupus ei, fără ca să mai fie necesară o consemnare a mărturiei unor contemporani, și așa tardivă cum va fi apărut ea[140]. Jocul perspectivelor este încă o dată lămuritor: în timp ce agenda lecturii literare se va dilata în timp, agenda rumorilor in-formale, după ce va fi fost dominantă în anumite contexte, se va replia ulterior pe poziții recesive.

Astfel, se suspendă practic „inocența" relației critice, clădită pe ideea cuplului operă – critic, anexându-i un modalizator specific, un interpretant extern al textului: imaginea autorului. Actului interpretării i se atașează prefixul „rumorii", ca expresie a unei pre-lecturi. Or, dacă impactul pre-lecturii, indus de imaginea publică a autorului a determinat, la un moment dat, prevalarea „rumorii", deci a lecturii nespecifice asupra lecturii profesioniste, atunci expresia

---

* „Până la 1883, cînd pre Eminescu l'a ajuns morbul mental, din care n'a mai scăpat, publicul, ce-l cunoștea ca „poet", era tare puțin (...) De când l'a ajuns morbul mental, de atunci atențiunea publicului a început a se îndrepta spre el în măsură mai mare (...) Nu a apărut interesul acesta față de el în mod spontan din conștiința publicului. Ci publicul a fost în mod formal alarmat din partea presei (...)" ([Al. Grama]: *Mihail Eminescu, Studiu critic*, Blaj, 1891, p. 8-9)

acestei prelevări trebuie căutată, în cazul nostru, în situația de comunicare specifică a anilor 1883–1889, decupabilă printr-un anume context biografic. Dacă ar fi să înțelegem ca pe o semioză decuparea acestui context optim, din punct de vedere al specificității și semnificațiilor sale, devine de înțeles de ce orice semn ce intră sub incidența acestui context va ieși cu niște semnificații simbolice sporite. De aceea lucrurile nu vor mai fi doar ceea ce sunt, ci și, mai ales, ceea ce vor simboliza. Ele vor deveni mai ales ceea ce imaginarul colectiv va decide că ele simbolizează. Iată de ce creatorul va fi dublat de o imagine simbolică percepută ca atare de public, iar opera va căpăta și ea, virtuți simbolice speciale. Curentul eminescian va putea să devină, simbolic, o paradigmă dominantă și pentru că va fi reușit să impună, într-o astfel de textură simbolică, imaginea epigonilor ca interpretanți eterni ai operei eminesciene, așa cum vor fi fost ei acceptați în cadrele imaginarului colectiv al epocii. Oricare va fi fost presupusa origine a cultului eminescian, acest mit modern nu poate fi străin de structura imaginarului colectiv, în fond cel care l-a validat și promovat.

* * *

S-ar impune, de aceea, pentru început, o decodificare simbolică a contextului selectat: perioada anilor 1883 -1889. Astfel, despre anul 1883, dat fiind accidentul biografic pe care îl conține, s-ar putea spune că marchează inițierea unui proces: cel al despărțirii de Eminescu. Deși biologic nu dispăruse, creatorul ca atare va fi pus între paranteze. Iar, pe măsură ce autorul însuși dispărea într-o evanescență thanatică, avea să devină tot mai pregnant și prezent, până la a-i înlocui persoana, un substitut identitar al acestuia: imaginea autorului. Această imagine se insinuează tot mai mult și, profitând de retragerea persoanei de pe pozițiile deținute în cadrul spațiului public, va genera, prin „rumoarea" din jurul accidentelor biografice, o anume percepție publică (emoțională) și va crea, desigur, un personaj public. Constituit din aglomerarea rumorilor vehiculate atât pe circuitele informale, specifice zvonurilor, cât și a celor formale, caracteristice știrilor de presă ca și celorlalte modalități de intervenție publicistică, acest personaj mediac va căpăta un profil public pregnant, dovedind, în contextul dat, o prestație simbolică superioară celei oferite de ipostaza creatorului ca atare, punându-l pe acesta „în umbră". Imaginea autorului dobândește astfel o independență sporită în raport cu persoana acestuia, creatorul nemaiputându-și exercita controlul asupra imaginii sale publice. Or, dacă anul 1883 marca debutul unei despărțiri

de un creator ce intrase, practic, într-o carantină thanatică, anul 1889, cu contextul retoricii funerare pe care îl mobilizează, va deveni sinonimul despărțirii nu doar de un autor, ci și de o idee, de o imagine a acestuia: ideea de Eminescu, care – între timp – căpătase mult mai multă pondere și avea să fie consolidată prin contribuția suplimentară a armonicelor conferite de cultul eminescian care, încet-încet, se instala.

Identitatea simbolică a acestei carantine thanatice, pe care autorul avea să o parcurgă între anii 1883-1889, avea să devină mult mai evidentă către finalul intervalului, chiar dacă, în 1883, acest profil simbolic era încă inaparent pentru multă lume. El va ieși la iveală pentru prima dată, în mod paradoxal, cu prilejul neinspiratei epigrame a lui Alexandru Macedonski. Și dacă unele persoane puteau „citi" accidentul biografic eminescian din 1883 ca pe un „act de alienare" (vezi între altele percepția soției lui Slavici[141]), iar presa eufemiza, practic, atunci când avea să numească „greaua suferință" ce îl încerca pe poet, ciudat este că tocmai blamata epigramă a lui Macedonski pare să fie cea care avea să înlocuiască – la nivelul percepției simbolice – semnificația medicală a accidentului cu una thanatică. Astfel, se practica o anticipare, o devansare cu șase ani, a *gestului despărțirii de Eminescu*, ce va fi marcat, în anul 1889, de o încheiere (oricum, temporară) a procesului ce fusese inițiat în 1883 și care – din punct de vedere simbolic – avea să se finalizeze într-o manieră tot parțială, în 1889, printr-o actualizare specifică contextului anului respectiv.

Vorbind despre „cel mai jalnic drum" și despre „plângerea" ce l-ar fi însoțit pe „pretinsul poet" ce tocmai pornise pe acest drum anticipând un destin care, dacă nu va fi fost până atunci unul fast, măcar poate de atunci înainte ar fi putut deveni mai îndurător, textul lui Macedonski versifica sub specia epigramei, gesturi verbale care aparțineau deopotrivă registrului simbolic al necrologului: „plângerea" unui poet pornit pe ultimul drum, „șansa" răscumpărării unui destin uman ingrat, printr-o glorie postumă.

Epigrama macedonskiană se comporta ca un chit care înghițise structura și, mai ales, stereotipiile unui necrolog, subsumându-și-le și disimulându-le. Datorită acestei „fagocitări" a retoricii funerare, epigrama putea fi citită, simultan, în virtutea unei priviri reversibile, fie ca o epigramă (aparținătoare unei retorici satirice), fie ca un necrolog invers, unul ce fusese răsturnat (anagramat) în structura respectivei actualizări a epigramei, ca expresie a rejecției retoricii encomiastice. O astfel de lectură ce permite punerea în evidență a ofertei ambivalente a epigramei respective poate pleca de la sesizarea echivocului virtual existent între stereotipii retorico-stilistici

conservați de uzul celor două specii, în speță cel al *epigramei* și, respectiv, al *necrologului*: *cel mai* jalnic drum vs. *cel din* urmă drum; plângerea *celui vrednic de a fi compătimit* vs. jelirea, bocirea *celui dispărut*; destin încheiat, înnobilat antum vs. destin deschis, înnobilat postum. Singurii stereotipi real contrastivi sunt cel care derivă din structura retorică a encomionului specific odei sau necrologului ("distins poet") și cel specific registrului epigramei sau satirei ("pretins poet"), a cărui creație este realizată „în oglindă" cu cel dintâi.

Considerarea echivocului potențial existent între dubletele corespunzătoare celor două serii de stereotipi duce, deci, la deconspirarea unui text „cu fund dublu", construit în baza unei oferte duble de lectură. La un prim nivel, epigrama reprezintă o satiră indirectă la adresa caritabilității convenționale și a perfidei retorici encomiastice reprezentată de necroloagele și odele funerare. Elogiului contrafăcut, ce infestează retorica necrologului, premiind printr-o logică fals compensatorie o glorie ce nu a putut fi recunoscută antum, îi este contra-pusă caritabilitatea sinceră și paradoxală a epigramei, care valorizează pozitiv tocmai „nebunia", pe care o interpretează ca pe o „boală sacră"*, adăugându-i acesteia „avantajul" unei înnobilări antume.

Fetișizarea gloriei este divulgată prin plasarea acesteia între oglinzile paralele ale unor iluzii concurente: pe de o parte, ideea unei *recunoașteri postume*, ce ține de comerțul cu iluzii pe care cu un cinism convențional îl înscenează necrologul, pe de altă parte, „șansa" unei *recunoașteri antume*, care este legată, conform scenariului epigramei, de (jalnica) înnobilare ce nu poate fi conferită în timpul vieții decât de caritabilitatea cu care este întâmpinată „boala sacră" a nebuniei. „Gloria" nu este astfel decât mobilul care deschide calea de acces a unui joc controlat, pe ambii săi versanți, de un cinic comerț cu iluziile. Față de cinismul acestui comerț ce vehiculează iluzii și pe care necrologul îl consacră prin oferta unei făgăduite înnobilări postume, mereu amânate, epigrama lui Macedonski nu făcea decât să răspundă oferind o replică antumă a aceluiași cinism purtător al făgăduințelor înnobilatoare: cel al consacrării datorate unei caritabilități oferite *aici și acum*, în fața unei alienări. Față de gloria etern amânată ce era promisă de necrolog, fiind plasată într-o indeterminare postumă, alternativa oferită era cea a unei paradoxale „înnobilări" hic et nunc, favorizată de accederea la o *moarte de dinaintea morții* – căci ce altceva putea fi oare nebunia?

Astfel oferta jocului aporetic construit de Macedonski era rezultatul unei balansări între două ipoteze de lectură, ambele

* E. R. Dodds: *Grecii și iraționalul*, Editura Polirom, Iași, 1998

inacceptabile: ceea ce părea a fi *acreditat* la nivelul prim de lectură, respectiv cinica licențiere a opțiunii în favoarea accesului la o glorie antumă, pe baza stimulării caritabilității publice față de o „boală sacră", era în fond reflexul unei *discreditări*, polemice, a ceea ce reprezenta neîncrederea în opțiunea pentru o fadă recunoaștere postumă, mereu amânată și stimulată și aceasta, fără doar sau poate, de același reflex caritabil și de o convenționalitate hipertrofică specifică retoricii encomiastice a necrologului.

Așadar, diferența dintre cele două tipuri de lectură pare a fi motivată de existența a două opțiuni diferite de considerare a destinului: unul „încheiat, dar înnobilat antum" (susceptibil de a fi tratat sub specia epigramei) sau unul „deschis și înnobilat postum" (compatibil cu retorica necrologului). „Preferința" pentru un tratament antum al gloriei, ca formă paradoxală de asumare a cinicului comerț cu iluzii, nu era decât o luare în răspăr a ideologiei culturale romantice, care, instalată într-o poziție dominantă, promitea oricărui „poet neînțeles" o iluzorie recunoaștere postumă. Asumând, în chip polemic, preferința pentru o misiune poetică ce ar miza pe o deziluzionare antumă a creatorului, era divulgat, de fapt, cinismul ideologiei romantice, care nu făcea decât să disimuleze, prin formele convențional encomiastice ale necrologului sau ale odelor funerare, esența unei valorizări a poetului ce era axată nu pe premierea valorii, ci pe stimularea reflexelor caritabile și compasive ale publicului; acestea din urmă păreau a fi singurele ce puteau alimenta în fond accesul la o prețuire fie antumă, fie postumă, indiferent dacă aceasta ar fi fost procurată prin decăderea poetului și plasarea acestuia în paradigma „bolii sacre" sau printr-o evanescență thanatică propriu-zisă.

Developarea cinismului cu care operau sistemele alternative de premiere poetică, precum și a falsei polemici dintre premierea antumă și cea postumă a unui creator – din moment ce ambele mizau pe exacerbarea principiului caritabilității și al filantropiei, în dauna principiului valorii – nu conținea nimic ignobil în sine. Opțiunea pentru o „soluție" polemică, ce miza pe o premiere obținută în virtutea stimulării caritabilității antume a publicului, devenea ofensatoare abia când respectiva ecuație nu mai era proiectată doar teoretic asupra unei persoane întâi, tratată impersonal, ci focaliza asupra unei alte persoane, ce ar fi putut să nu mai fie beneficiara unui tratament la fel de abstract. Astfel, ceea ce din punct de vedere teoretic ar fi putut fi o polemică acceptabilă, angajată, cu cinismele sistemelor de premiere, risca să devină un cinism ofensator, în condițiile în care țintele unui text ar fi putut să nu mai fie doar niște abstracte instanțe teoretice. Fie și simpla aluzionare

față de situația concretă a unui confrate căzut pradă nebuniei ar fi reprezentat o sursă de derapaj ce favoriza ieșirea de pe traseul unui cinism virtual, specific polemicilor teoretice derulate într-un regim a-moral, și intrarea în teritoriul controversat al cinismelor aplicate, susceptibile de interpretări i-morale.

Așadar, la un prim nivel, epigrama înregistrează accidentul biografic, vorbește despre „alienare" fără a considera că acest traseu este în mod absolut închis, păstrând deschisă, cel puțin teoretic, ipoteza unui destin mai bun, chiar dacă această ultimă șansă ar fi construită nu pe o recunoaștere publică, ci pe ipoteza unei caritabilități publice; pe când lectura recesivă, de tip necrolog, ar fi citit „alienarea" ca pe „un ultim drum", față de care orice speranță este iluzorie: numai o ireverențiozitate culpabilă te poate opri să nu îl plângi pe cel căzut pradă unui astfel de destin.

În același timp, este de observat și paradoxul că *știrile* mediatice, aproape toate, eufemizează cauza accidentului biografic (ca efect al presiunii unui tabu), interpretându-l ca pe o maladie ordinară, deși marcată de o conotație severă, al cărui aspect accidental se speră să fie înlăturat. Nici una nu își permite să evoce eventualitatea unei nuanțe irevocabile sau presentimentul instalării unei ireversibilități, fie că ar fi fost vorba de o moarte ca atare, sau doar de una simbolică. Sugestia acestei ireversibilități thanatice este activată în scenariul respectivei epigrame, ce nu se supune tabu-ului, și unde apare pentru prima dată apropierea maladiei de o „explicație" venind din zona thanatosului. Pierderea lucidității, a stării de normalitate este speculată simbolic, fiind tratată ca o moarte ritualică, ca un exercițiu de anticipare a unei morți ce este chemată, petită. Astfel, un accident biografic este reformulat ca un accident de destin, aducând cu sine o *moarte lentă*. Deși textul lui Macedonski respecta regulile retorice ale epigramei, textul respectiv, prin conservarea unui echivoc în privința nu atât a registrelor de gen, cât a stereotipilor actualizați, părea să activeze, simultan, un prim semnal thanatic. Nefiind propriu-zis un discurs funerar, epigrama a putut fi resimțită de publicul iritat de cinismul subtextului respectiv ca fiind un necrolog avant la lettre, de fapt, ca un „necrolog" sui-generis, ce fusese disimulat sub forma unei epigrame, dar care făcea parte dintr-un scenariu al unei morți simbolice.

Situată, așadar, la inițiala acestui interval (1883-1889), epigrama lui Macedonski părea să anuleze ipoteticele șanse privind reversibilitatea biografiei eminesciene, îndreptând-o către un final amânat, dar de neocolit, pe un traseu al ireversibilității thanatice. Nu întâmplător, tema despărțirii de Eminescu apare, astfel, cu șase ani mai devreme decât ar fi solicitat-o uzanțele funerare. Este și motivul

pentru care lui Macedonski i s-a reproșat „forțarea" acestei despărțiri, „anticiparea" ei, prin recursul la o manieră „cinică" și „neloială".

Există despărțiri și despărțiri. Unele reușite, altele nu, convenabile sau inconvenabile, unele regretabile, altele pur și simplu dorite sau chiar necesare. Retorica despărțirii nu poate fi străină nici chiar de un anume rafinament, ca să nu-i spunem artă. Oricum ar fi, arta despărțirilor i-a lipsit lui Macedonski. Eminescu nu era singurul de care cel dintâi reprezentant de seamă al simbolismului românesc s-a disociat. La fel, de Alecsandri s-a distanțat în termeni ultragianți. Nici cu Maiorescu nu a găsit o cale amiabilă. Că nu a găsit o modalitate rezonabilă pentru divorțul de Eminescu nu miră, doar că – și acest lucru poate fi chiar mai important în raport cu valorizarea simbolică a tradiției culturale – gestul macedonskian pare să fi creat un precedent al despărțirilor nereușite de Eminescu (sau de paradigma eminescianismului), despărțire care, afectiv, nici astăzi nu-și găsește prea ușor o manieră reușită. Încă și astăzi se mai caută un gen de despărțire care să nu sperie, să nu ultragieze, să nu jignească. O despărțire exemplară, care, în loc să dividă, ar sfârși apropiind. O ruptură care să stimuleze traseele independente de evoluție, poate chiar divergente, dar care să nu le facă să devină, cu necesitate, și ireductibile. Abordări care, de altfel, într-o cultură, reprezintă un fapt normal. Și, totuși, se pare că genul *despărțirii care... apropie* este încă un gest cultural care nu și-a inaugurat încă o tradiție a succesului și o paradigmă exemplară în interiorul istoriei eminescologiei.

O altă nereușită, în materie de despărțiri culturale, o reprezintă, la celălalt capăt al intervalului, imediat după 1889, reacția critică a lui Al. Grama, cel pentru care „Eminescu n-a fost nice geniu, nice cuprins de lumea ideală, ci un biet versificator tare de rând, tâmpit pentru lumea aceasta prin natura sa, prin ocupațiunile și tendințele sale și prin aerul social și literar în care a trăit. De unde mult rău făcu mai cu seamă tinerimii noastre, aceea care pre un atare om îl expune ca pre un geniu".[142]

Chiar dacă diferența de atitudine între reacțiile lui Al. Macedonski și cele ale lui Al. Grama este evidentă, iar diferențierea grilelor de lectură ale celor doi evocă o tratare ireductibilă (Macedonski fiind reprezentantul unei paradigme literare emergente – simbolismul –, iar canonicul de Blaj vorbind în numele unor norme luministe) ar mai rămâne, totuși, un aspect interesant care îi reunește: iritarea lor în fața cultului eminescian, care, la 1883, abia se insinua, în timp ce în preajma lui 1998 avea să se evidențieze deja printr-o dimensiune manifestă. Tratarea emoțională a imaginii publice a lui Eminescu devenea deja o caracteristică sesizabilă pentru

receptarea din această perioadă, în care începea să prevaleze un tratament mediatic insistent, cantonat în zona minoră a știrilor (despre starea sănătății poetului, despre listele de subscripție publică etc.). Articolele de presă tratând teme extra-literare proliferează în chip inflaționist, construind un adevărat bruiaj în raport cu mesajul operei sau cu feed-back-urile receptării critice. Acest bruiaj mediatic este cel care presară, parcă, sare pe rana și-așa ușor inflamabilă a sensibilităților canonicului Al. Grama: «Până la 1883, când pe Eminescu l-a ajuns morbul mental, din care n-a mai scăpat, publicul, ce-l cunoștea ca „poet", era tare puțin. Afară de cititorii *Convorbirilor literare* mai nimeni nu-l cunoștea. Ce e mai mult, atâta era de necunoscut publicului, cât în mijlocul lui câte odată nu putea să-și câștige nici pâinea de toate zilele. Semnul cel mai învederat, că n-a fost un atare om genial, care cu productele spiritului său să fie în stare încă în viață a atrage atențiunea oamenilor asupra sa în grad mare.

De când l-a ajuns însă morbul mental, de atunci atențiunea publicului a început a se îndrepta spre el în măsură mai mare. Nice decât nu s-a întâmplat însă aceasta din motivul că publicul doar îl cunoștea de un bărbat genial, sau că doar era încântat de scrierile lui. Nu a apărut interesul acesta față de el în mod spontan din conștiința publicului. Ci publicul a fost în mod formal alarmat din partea presei. Semnalul s-a dat de unele foi din București. Pre acestea începură a le secunda și ale noastre de dincoace. Tot într-una apăreau în foi știri despre starea sanitară a lui Eminescu.

În fața alarmului acestuia, la început publicul a rămas cu totul rece. Crescând alarmul însă tot mai tare, ca și cum națiunea noastră cine știe ce ar pierde în Eminescu, cea mai mare parte a publicului, care altcum nu-l cunoștea de loc, începu a crede, că Eminescu în adevăr trebuie să fie om mare, dacă foile se ocupă atâta de el. Aceasta este cea de întâi situațiune comică în suirea lui Eminescu pe scara geniilor. Publicul nu a început a vorbi de el ca de un om cu minte mare, decât atunci, când din nefericire și-a pierdut-o.

La 1889 moare Eminescu. Alarmul foilor atunci a devenit formal asurzitoriu. Plângeau după el multe nu din inimă, ci ca bocitorile plătite după morți. Tinerimea din București se pune să fundeze o foaie intitulată „Eminescu"; se strâng colecte, să-i ridice monument, se fac reclame în favorul lui și prin foi germane, care până atunci nici de nume nu i-au auzit. Mai unii se apucă și numără, câte versuri, câte cuvinte a scris Eminescu în poeziile sale. Tot lucruri pentru a îmbăta lumea. Ce să facă bietul public, care nu se ocupa mult cu literatura? Trebuiește să creadă, că Eminescu în adevăr a fost un geniu, dacă se întâmplă lucruri de aceste la moartea

lui (...). Și aceasta este a doua situațiune comică în suirea lui Eminescu pe scara geniilor. Nu spiritul lui cel doară în adevăr mare a fost, care i-a câștigat admirațiunea publicului, ci alarmul cel mare al câtorva inși, care desigur, din alte motive voiau să facă din Eminescu un geniu. El nu e un geniu recunoscut, ci un geniu impus așa zicând cu forța (...).

Dacă un geniu în viață n-a fost cunoscut ca atare, cum n-a fost cunoscut Eminescu, atunci semn că generațiunea, în care a trăit, n-a fost în stare să-l preceapă. Dacă însă totuși ajunge a fi recunoscut de atare după moarte, atunci aceasta nu se întâmplă la nici un ceas înainte de ce nu s-ar stinge cel puțin generațiunea lui contemporană, cea care nu l-a priceput. Trebuie să vină o altă generațiune, care să fie în stare a-l pricepe și prețui. Aceasta e cauza, de genii necunoscuți în viață, și după moarte numai târziu au început a fi recunoscuți de atari.»[143]

La fel de contrariat de efectele acestui bruiaj al publicității părea a fi și I. L. Caragiale, care nota în articolul *Ironie*: «Cînd era în culmea funcționării, mașina cea admirabilă s-a stricat deodată: regulatorul, care avea de la început în aliajul său un punct țîcnit, s-a frînt în toiul mișcării: „organele erau acum sfărmate și maestrul nebun"! Pînă aici trăise destul de rău... Cine ar fi, nu plătit, ci barem citit versurile lui? Aproape niminea. Cîți îl știau că există? Foarte puțini. De-acu-ncolo, ține-te, popularitate!...

Mulți cuminți trec pe drum și, dacă nu sunt și puternici, din cîți îi cunosc, d-abia unii le scot căciula; dar după un nebun, fără să-l cunoască nimeni, se strînge și se ia toată lumea. Și astfel, succesul primei ediții a întrecut toate așteptările editorilor (...)

Moartea – ea a desăvîrșit opera nebuniei. Creierul care a gîndit despre soarta omului de geniu –

„Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare,
Splendid ca o ironie, cu priviri nepăsătoare;
Iar dasupra tuturora va vorbi un mititel,
Nu slăvindu-te pe tine, lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră..."

— N-a apucat încă să putrezească bine, și ce de asociații și comitete care să-i garanteze trecerea la posteritate! ce zgomot! ce popularitate! ce de „mititei"!

– Dar nu e meritată popularitatea aceasta? se va zice.

– Ba da.

– Dar nu era în adevăr un om de geniu?

– Nu mai încape vorbă.

– Dar nu se cade să ridicăm statuie la asemenea oameni?

– Negreșit... Însă...

Ieri d-abia îl cunoșteau și îl apreciau cîțiva prieteni de aproape, și astăzi e un nume la modă, universal cunoscut; ieri d-abia avea ce mînca, „în lipsă aproape absolută de subzistență, amenințat de cea mai mare mizerie", și astăzi se mănîncă mulți bani – direct cu opera lui, indirect, sub pretextul numelui lui; ieri, d-abia haine și hrană, astăzi, statuie și monumente de bronz, de marmură, de... hîrtie velină – mai știu eu de ce!

Atît de desăvîrșită nerecunoaștere și părăsire în viață, ș-apoi, într-o clipă, atîta zgomot, atîta solicitudine și închinăciune după moarte!

Apoi nu-i aceasta o crudă ironie!» (*I.L. Caragiale, 1965: 17-18*)

Chiar și așa, maniera lui I. L. Caragiale de a se despărți de imaginea nou creată lui Eminescu, spre deosebire de reacțiile unei sensibilități otărâte, cum era cea a lui Al. Grama ("iritabili suntem toți, expresivi numai unii!") este una exemplară, echilibrată prin portretul christic pe care, în necrolog, I.L. Caragiale i-l face lui Eminescu:

„Și-mi povesti cum găsise într-un otel din Giurgiu pe acel băiat – care slujea în curte și la grajd – culcat în fîn și citind în gura mare pe Schiller.

În ieslele grajdului, la o parte, era un geamantan – biblioteca băiatului – plin cu cărți nemțești.

Băiatul era foarte blînd, de treabă, nu avea nici un vițiu. Era străin de departe, zicea el, dar nu voia să spună de unde. Se vedea bine a fi copil de oameni, ajuns aci din cine știe ce împrejurare (...)

Tînărul sosi.

Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină; niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zîmbet blînd și adînc melancolic. Avea aerul unui sfînt tînăr coborît dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.

— Mă recomand, Mihail Eminescu.

Așa l-am cunoscut eu." (I.L. Caragiale, 1965: 9-10)

Curios este că tocmai I.L. Caragiale, care avea groază de „apa de trandafiri", este cel care a parafat o stare de spirit a epocii, trecându-l pe Eminescu nu altundeva decât într-o paradigmă a „sfinților", a „eroilor".

Construit ca o contra-pondere față de bruiajul mediatic evocat de aceste știri de presă – și căruia îi vom analiza stereotipiile în cele ce urmează – mesajul operei, generat de efortul ordonator al lui Titu Maiorescu, va veni el însuși să promoveze o imagine distinctă asupra

lui Eminescu. Atâta timp cât poetul nu-și putea exercita controlul asupra imaginii promovate prin intermediul propriei opere și nici asupra imaginii publice, Maiorescu va prelua, ca pe o ștafetă, această misiune și, de aici înainte, inițiativa editării operei, ca și o parte din controlul imaginii poetului îi va reveni pentru o lungă durată de timp.

Însă, dincolo de acea imagine a lui Eminescu care era proiectată de opera sa, trebuie să remarcăm faptul că o altă imagine, concurentă, asupra poetului, era furnizată de „discursurile" (publice sau in-formale) referitoare la biografia poetului. Perioada, cu toate complicațiile biografiei poetului, arată că publicul larg se dovedea a fi un bun consumator al știrilor care priveau scenariul biografic al autorului. Practic, imaginea publică a lui Eminescu valorifica, în această perioadă, input-urile care țineau atât de oferta de imagine a operei (proiectul liric), cât și de oferta de imagine a biografiei (proiectul biografic). În condițiile potențării reciproce a celor doi versanți, adeseori, putea fi favorizată percepția conform căreia scenariul biografic părea să imite scenariul liric, creându-se impresia, în baza unui mimesis inversat, că opera va fi determinat, ea însăși, destinul biografic al poetului. Unele poeme eminesciene vor favoriza, astfel, o percepție care le evidenția vocația lor „premonitorie", dacă nu chiar determinantă în raport cu biografia poetului. Un astfel de potențial al percepției publice putea fi stimulat de poeme precum *Mai am un singur dor, Oda în metru antic, Glossa, Rugăciunea unui dac, Melancolie, Luceafărul.* Imaginea publică eminesciană se proiecta, astfel, pe ecranul mental al intervalului 1883-1889 ce era valorizat ca o „carantină thanatică", valorificând atât oferta scenariului liric, cât și a celui biografic în cadrul unei con-substanțialități perceptive pe care publicul de la sfârșitul secolului al XIX-lea și-o asumase.

Cât despre acest public neprofesionalizat în lectura textelor literare („bietul public care nu se ocupa mult cu literatura", după cum îl caracterizează Al. Grama), nu ne putem face iluzii: lipsit de fantezia interpretării critice, imaginarul său se va lăsa lesne dominat de stereotipiile unui un adevărat bruiaj mediatic. În atari condiții, orizontul de așteptare al acestui public (care, precum caracuda *Junimii*, nu pare a cuvânta vreodată) este chiar structurat de aceste stereotipii informaționale. Aproximarea acestui public ce pare a fi lipsit de vizibilitate (cum „invizibilă" este și baza ice-berg-ului receptării, cea situată sub limita discursurilor verbalizate în spațiul public) și care nu își verbalizează mai niciodată reacțiile (ca și când s-ar fi lăsat asimilat *lumii celor care nu cuvântă*) este foarte importantă pentru mentalul epocii. Refuzați fiind de fantezia interpretativă a maeștrilor

criticii și a lecturii profesioniste, acești cititori nu sunt vidați de substanță imaginativă. Doar că ei sunt elocvenți pentru ceea ce s-ar putea numi *un imaginar lipsit de imaginație*. Așadar, un imaginar lipsit de imaginație, dar plin de stereotipii – surogatul acesteia. Reconstituind stereotipiile discursului public, așa cum apar ele în varianta tratamentului gazetăresc, în ideea că acestea sunt elocvente tocmai prin specificitatea proliferantă a gesturilor verbale ce împânzesc textele de întrebuințare (știri, anunțuri, necroloage, liste de subscripții), am putea măcar aproxima ceea ce, oricum, nu vom putea verifica niciodată: reacția celor care, deși poate se vor fi încântat de o literatură pe care o vor fi frecventat în chip aleator, dar, cu siguranță, niciodată nu și-au consacrat în scris reacțiile, căci ei par cu adevărat să fie veniți dintr-o *lume a celor care nu cuvântă*.

Carantina thanatică și accidentul biografic din 1883

Cum vor fi luat act de accidentul biografic eminescian din 1883 cei care nu făceau totuși parte dintr-un public literar, interesați de mersul „literelor române"? Și ce va fi însemnat această știre în ochii lor? Despre modul de a reacționa al acestui tip de public, I. L. Caragiale notează: «Cînd era în culmea funcționării mașina cea admirabilă s-a stricat deodată: regulatorul, care avea de la început în aliajul său un punct țicnit, s-a frînt în toiul mișcării: „organele erau acum sfărmate și maestrul nebun"! Pînă aici trăise destul de rău... Cine ar fi, nu plătit, ci barem citit versurile lui? Aproape niminea. Cîți îl știau că există? Foarte puțini. De-acu-ncolo, țin-te, popularitate!... » (I.L. Caragiale, 1965: 17)

În schimb, dacă ne uităm în presa epocii, popularitatea pe care ne-am fi așteptat să o găsim nu se datorează, totuși, puținelor știri apărute în acele zile, ci mai curând... dar, să nu anticipăm. Așadar, primele reacții mediatice sunt niște știri, adică niște texte fără alte pretenții decât cele utilitare, informative. Una din publicațiile care nu l-ar fi putut prețui pe Eminescu decât ca adversar, *Românul*, notează: „Aflăm cu sinceră părere de rău că M. Eminescu, redactor la ziarul *Timpul*, tânăr plin de talent și înzestrat cu un deosebit geniu poetic, a căzut greu bolnav. Sperăm că boala sa să nu fie decât trecătoare și că în curând vom putea anunța deplina sa însănătoșire."[144]

În schimb, *Timpul* anunță, pe 2 iulie, că „direcțiunea politică și redacțiunea o luă Mihai Paleologu", ca pe 3 iulie să se insereze și următoarea știre: „Unul din colaboratorii acestei foi, d. Mihail Eminescu, a încetat de a mai lua parte în redacțiune, atins fiind în mod subit de o gravă boală. Ne place însă a spera că lipsa dintre noi a acestui stimat confrate nu va fi decît de scurtă durată și că ne va fi

dată fericirea de a anunța revenirea sa sănătos la funcțiunile de pînă acum."[145]

Lăsăm la o parte ciudata insinuare, remarcată de biografii poetului[146], cum că Eminescu ar fi fost în redacția de la *Timpul* doar „un confrate" de redacție, mai precis „unul dintre colaboratorii foii" și nu cel care ar fi putut reprezenta „direcția politică și redacțiunea" ; în acest caz interesantă este observația ce se poate face în baza știrii respective cum că „direcția politică și redacțiunea" a fost preluată de către Mihai Paleologu, fără să ni se mai precizeze și de la cine. O notă a ziarului *Războiul* va corecta ceea ce, cu sau fără menționarea formală pe frontispiciul ziarului *Timpul*, nu mai era un secret pentru nimeni : personalitatea poetului prevala asupra personalității ziarului („Noi știm că d. Eminescu era primul și cel mai eminent scriitor al Timpului.")

Tot pe 2 iulie, *România liberă* notează și ea: „Cu fratele nostru M. Eminescu, un tînăr plin de talent și înzestrat cu un deosebit geniu poetic – cum îl caracterizează *Românul* – este greu bolnav. Amicii săi îngrijați de zilele unui bun amic, l-au condus marți la casa de sănătate. Ei îl vizitează regulat și fac totul pentru a lui însănătoșire. Fie ca dorința lor să se îndeplinească cît de curînd."[147] Prima frază a știrii (nemenționată în toate referirile biografiilor eminesciene[148]) pare incorectă, probabil în virtutea unei greșeli de tipar. Dincolo însă de această ulcerare a vreunui reflex „calofil" al lecturii, ceea ce ar interesa este folosirea tehnicii citatului pentru acreditarea unei idei prin intermediul citării opiniilor adversarului. Știrile de presă sunt adesea susceptibile de retractări. În această zonă a informației publice se operează adesea cu o informație labilă, ce-și face o sursă de informare din circuitul informal al zvonurilor sau chiar din prejudecățile personale. Iată de ce nota apărută în *România liberă* recurge (pentru a spune ceea ce astăzi pare un loc comun, și anume că Eminescu ar fi fost „un tânăr plin de talent și înzestrat cu un deosebit geniu poetic") la citarea afirmației produse de o publicație adversă. În felul acesta afirmația devenea mai puțin riscantă. Așadar, consacrarea genialității poetului, depinzând în chip sensibil de tangajul contextului, nu funcționa încă pentru imaginarul epocii în regimul specific al unei presupoziții, ba, mai mult, ea se cerea a fi acreditată inclusiv prin recurgerea la astfel de trucuri retorice, cum era citirea opiniei adversarului. Tocmai de aceea un consens privind valorizările lui Eminescu avea să se instaleze prin însumarea unor astfel de gesturi echivoce, ezitante. Atribuirea valorii, fiind ea însăși un proces ce se desfășoară în timp, va presupune un șir de negocieri și decantări. Ca atare, dimensiunea istoricizabilă a construirii unui consens de valorizare devine

evidentă, comportând dinamici și forme diferite de manifestare în raport cu diferitele paliere ale publicului.

Familia, care-și culegea cu oarecare defazare știrile din București, anunță și ea la 17 iulie: „Dl. Mihai Eminescu, unul din cei mai buni poeți români, pe care cu mîndrie îl avem în cununa colaboratorilor noștri, zace bolnav la București; dorim din inimă, ca boala-i să fie trecătoare și în curînd să ne putem bucura de accentele lirei sale."[149]

Știrile de presă de acest gen, care să înregistreze ecoul internării poetului, nu sunt atât de multe pe cât ne-am fi așteptat. Chiar dacă în perioada imediat următoare atitudinile din presă nu vor conteni să se manifeste, ele nu vor mai fi de acest gen, ci vor fi, sub aspectul informației, viciate deja de reacția atitudinală față de epigrama macedonskiană. Într-un fel, epigrama lui Macedonski, publicată în numărul din iulie al *Literatorului**, a venit poate prea repede ca să mai lase loc unor astfel de ... simple note, care înregistrează, conform unor stereotipii specifice, o realitate. Apariția epigramei a impus o schimbare a stereotipiilor. De la despărțirea de Eminescu s-a trecut la o despărțire de Macedonski. Pentru reacțiile ulterioare ale presei nu va mai putea fi vorba de o „fotografiere" exclusivă a evenimentului evocat (accidentul biografic și internarea poetului). În spatele lui apare „umbra" altui personaj. Diferența, pentru discursul artelor vizuale, ar fi aceea dintre un „portret" (fixat cu exclusivitate pe individ) și „compoziție", dacă nu chiar un „portret de grup" (pentru care exclusivitatea reprezentării este suspendată).

Într-adevăr, provocarea indusă de gestul lui Macedonski a venit prea devreme pentru ca specia jurnalistică a știrii (în ziare titrarea rubricii este *Noutăți* sau *Ultime noutăți*) să-și fi consumat resursele. Neconsumate total, ele au fost deviate, cu tot interesul presupus de retorica genului (fascinația ultimilor noutăți, asociată de curiozitatea indiscretă a acestora și setea de senzațional), spre convenția cronicii senzaționale, a prezentării faptului insolit. Dar despre insolitarea orizontului de așteptare a publicului, așa cum pare să se fi întâmplat cu ocazia publicării epigramei lui Al. Macedonski, care angaja resorturi ce apropia insolitarea de iritare, ne vom apropia mai târziu. Deocamdată, să întârziem puțin asupra acestor știri, ce au un aer prin excelență „decent".

Ar putea să treacă drept un dezinteres culpabil faptul că ne oprim asupra acestor texte minore din presă și că nu aducem în discuție

* „Un X... pretins poet, — acum / S-a dus pe cel mai jalnic drum... / L-aș plînge dacă-n balamuc / Destinul său n-ar fi mai bun, / Căci pînă ieri a fost năuc, / Și nu e azi decît nebun." (Al. A. Macedonski: *Epigramă*, în *Literatorul*, București, IV, 1883, nr. 7, iul., p. 413.)

alte fapte, cu siguranță mai incitante pentru curiozitatea cititorilor, care pot ține de reconstituirea acelei zile extrem de călduroase a lui iunie 1883, întâmplările ce au marcat-o sau măcar „atmosfera" ei. Așa ar fi trebuit să fie dacă demersul ales ar fi fost unul biografic, interesat de reconstruirea minuțioasă a întâmplărilor și dacă ar fi fost urmărit de obsesia restituirii „adevărului", ori măcar a verosimilului. Un astfel de demers este, într-o anumită ordine, absolut necesar. Dintr-un astfel de punct de vedere, prezentarea scenariului zilei respective ar avea de evocat biletul doamnei Slavici, care face apel în dimineața acelei zile la Titu Maiorescu pentru a fi scutită de prezența poetului care părea să aibă un comportament ce o tulbura pe doamna în a cărei casă era găzduit („Domnu Eminescu a înnebunit. Vă rog faceți ceva să mă scap de el, că e foarte rău"[150]); ar avea de evocat drumul lui Eminescu până acasă la Titu Maiorescu și apoi traseul până la Capșa, unde poetul argumentează necesitatea de a-l împușca pe rege, exemplificând elocvent prin scoaterea unui revolver; apoi drumul poetului trece pe la Cotroceni și totul se încheie la Baia Publică din Str. Poliției nr. 4, după ce toate acestea se vor fi întâmplat (într-o prezentare ce evidențiază destule lacune) în răstimpul a șapte ore (între orele zece și nouăsprezece). Dar aici nu ne propunem atât reconstituirea „adevărului" în legătură cu acea zi, nici măcar a celui uman, ci felul în care mass-media, relatând acest eveniment, creează un anumit tip de imagine publică. Or, înțelegerea acesteia ține nu atât de sesizarea coerențelor biografice, cât de sesizarea unui anumit tratament mediatic acordat acestei zile speciale din biografia poetului.

Ar trebui, poate, să ne repetăm faptul că inclusiv receptarea critică, cea specializată așadar, nu face cu totul abstracție de biografia autorului. De la Saint-Beuve și până la susținătorii autonomismului textului, umbra biografiei autorului defilează prin opera acestuia, în cadrul interpretării critice biografia jucând pe lângă textul operei rolul unui interpretant extern. Fie că este tratată în limitele înguste ale determinismului, fie că nu apare nici măcar invocată, biografia participă, într-o formulă sublimată, la „imaginea" pe care ne-o construim despre autorul respectiv, constituindu-se ca o ofertă interpretativă aflată oricând la dispoziția interpretului. Astfel, biografia autorului devine pentru critic un ambreior al mecanismelor lecturii, imaginea autorului fiind unul dintre factorii care condiționează în chip subtil opțiunile privind traseele interpretative pentru care lectura critică va opta.[151]

Astfel, publicul epocii nu va fi avut acces prin intermediul informațiilor din presă la multe dintre detaliile acelei zile, care nu puteau constitui subiect de știre pur și simplu pentru că nu puteau fi

prezentate în stereotipii specifici ai acestei specii gazetărești. Astfel, de pildă, procesul-verbal încheiat de comisarul secției 18 din capitală, domnul C. N. Nicolescu, în urma intervenției ce i-a fost solicitată, nu constituia material de știre. Pentru publicul biografiilor poate fi însă de interes faptul că acel comisar a ajuns la baia publică, fiind sesizat că „dl. Mihail Eminescu, redactorul ziarului *Timpul* ar fi fost atins de alienație mintală, că s-au dus la stabilimentul de băi din strada Poliției nr. 4 de acum 8 ore și că încuindu-se în bae, pe dinăuntru, refuză să deschidă."[152] Canalele informale, cele ce întrețin „rumoarea" epocii, vor fi colportat însă felurite „știri" despre acest eveniment, ba chiar este de imaginat presiunea care se va fi exercitat asupra imaginarului colectiv. La fel cum în *Biblie* nicăieri nu apare precizat, textual, care anume era „fructul oprit", dar toată lumea știe că despre măr era vorba, tot așa sunt lucruri despre care nici nu se amintește niciodată în scris despre ele, dar par a fi știute sau subînțelese deja de toată lumea. Chiar și așa, elocvente din punctul de vedere al tratamentului mediatic aplicat acestor „știri" sunt stereotipiile, care confirmă existența unor convenții, în raport cu care retorica știrilor se conformează docil. Sesizarea acestor stereotipii permite, mai departe, radiografierea convențiilor urmate cu fidelitate și care, de fapt, girează retorica de gen a acestor „ultime noutăți".

Toate aceste noutăți respectă regula eufemismului. Principiul suveran al „decenței" dictează apariția unei „lacune", a unui „loc gol" (după W. Iser[153]), ca ofertă a unei complicități câștigate a cititorului. În nici o știre de presă nu apare menționat motivul bolii. Ceea ce în *Jurnalul* lui Titu Maiorescu, în procesul-verbal al Poliției sau în conversația cotidiană apare ca „alienare", aici nu este decât o „boală grea" sau „gravă". Doar menționarea „casei de sănătate" mai oferă o sugestie asupra gravității situației. Că realitatea este, din decență, ocultată este limpede, la fel și faptul că acest tabu, dincolo de rațiunile pudorii, poate antrena resorturile unei gândiri magice, pentru care o realitate, ca să nu fie provocată, este preferabil să fie tăcută. De aici provine o complicată relație angajată între zona intimă și cea publică, între ce se verbalizează și ce nu se permite a fi spus sub nici un motiv, între ceea ce se poate spune doar în chip „confidențial" și ce nu se împărtășește nici măcar în taină, între ceea ce se scrie pentru a fi publicat mâine și ceea ce se presupune că ar putea fi, eventual, publicat „mai târziu". Fapt este că aceste știri nu își asumă riscul de a da detalii în legătură cu subiectul în discuție, mizând pe complicitatea comprehensivă a cititorilor. Iar dacă nu se asumă un astfel de gest al indiscreției, asta se întâmplă pentru că

aici funcționează acea interdicție a tabu-ului, care face ca orice gest inconform cu principiul decenței să fie taxat cu severitate maximă.

Totodată, la nivelul discursului acestor știri, apare consacrat ca un stereotip și gestul verbal al speranței că absența autorului, datorată bolii, nu va fi de lungă durată, acest semnal fiind însoțit de ideea întâmpinării cu bucurie a unei viitoare reveniri la ordinea anterioară accidentului. Ce resorturi mentale sunt antrenate și ce prescripții sunt urmate aici? Interdicțiile sunt foarte puternice, una dintre ele fiind aceea de „a nu te bucura de necazul altcuiva". Așadar, fie din complezență ori rectitudine morală, fie dintr-o sinceritate nestudiată, apare exprimată dorința privind o posibilă revenire la starea de dinaintea accidentului biografic. Am spune chiar că o astfel de atitudine este obligatorie, deoarece: întâi, se confirmă interpretarea internării poetului drept un accident biografic (a cărui eventuală motivație ar fi putut fi oferită ulterior); apoi, această abordare duce la punerea în surdină a ipotezei unei fatalități (explicabile în fel și chip). Astfel compus, mesajul nu putea fi al unei despărțiri (care nici măcar nu se profila încă la orizont), ba chiar se îndrăznea formularea unor speranțe care conotau refuzul oricărei ireversibilități. Internarea poetului nu marca, așadar, intrarea fatală pe un drum fără întoarcere, ci era privită mai curând ca un eveniment tranzitoriu, pe care nu îl putea tranșa decât soarta. Stupoarea și părerea de rău păreau a fi cele mai pregnante conotații psihologice ale știrilor prezentate de gazete. Dureros, resemnat sau nu, cu un optimism cenzurat, mesajul nu aducea însă cu sine ideea unei fatalități a destinului. Această situație de comunicare se caracterizează, deci, pe de altă parte, și prin refuzul genului retoric al necrologului, care se fundează pe o despărțire, pe ideea unei fatalități împlinite, pe compasiune și pe o imagine exclusiv pozitivă a celui dispărut, eventual, pe o răscumpărare a lipsei de audiență printre contemporani într-un viitor ce se profilează a fi mult mai recunoscător.

Alt tratament specific acordat știrilor respective constă în valorizarea pozitivă a informației circulate de acestea. Stereotipul ce va consacra ulterior acest reflex al valorizării pozitive și care va determina recursul la identificarea lui Eminescu prin intermediul superlativ absolut: „luceafărul poeziei românești", merită a fi privit acum și dintr-un alt unghi de vedere. Reflexul valorizării pozitive poate proveni și dintr-un stereotip mai vechi, cu o structură geminată, dar contrastivă, care făcea ca eventualul comentariu pozitiv referitor la opera poetului să fie însoțit de complementul valorizării negative cu referire la biografia sa. De aici decurge o asimetrie: creatorul este perceput a fi foarte talentat, dar nefericit; acest fapt consacră juxtapunerea a două criterii diferite, ce nu țin, totuși, de o aceeași

sintaxă (esteticul și biograficul). Și totuși, acest stereotip s-a impus, purtând cu sine imaginea poetului realizat prin operă, dar nefericit în viață. De aici până la mitologia suferinței și răsturnarea ecuației nu mai e decât un pas: nefericirea biografică nu doar că poate autentifica o creație, dar pare chiar a o condiționa. Această ecuație a valorizării pozitive a creatorului, care beneficiază de o autentificare suplimentară, în condițiile în care performanțele operei intră în contrast cu o biografie nefericită, își poate anexa o altă sursă a valorizării pozitive. Este vorba despre însăși prejudecata privind arhitectura axiologică a speciilor literare, căci încă de la vechii greci știm că tragedia era reprezentată ca un gen nobil, pentru că paria pe *suferință* și *catharsis*, acestea fiind procurate prin *milă* și *groază*, în timp ce comedia, care era susceptibilă de a excita prin râsul său vulgul, era considerată a fi „trivială". De asemenea, am văzut că reflexul acestei valorizări exclusiv pozitive apare ca o pre-condiție retorică și în cazul speciei pe care o ilustrează necrologul. Iată, dar, tot atâtea surse potențiale care ar putea încerca să explice recursul la stereotipul valorizării pozitive.

Ceea ce se poate remarca în privința stereotipiilor evocate (fie ele ale știrilor de presă sau, cum vom vedea mai departe, ale reacțiilor publice împotriva epigramei lui Macedonski, ori cele ale listelor de subscripție, ale știrilor despre evoluția sănătății poetului sau, finalmente, ale necroloagelor) este faptul că ele, prin insistența cu care sunt promovate, ajung să impună o anumită imagine a biografiei eminesciene, văzută ca biografie a unui erou exemplar, fiind așadar „adusă din condei" în conformitate cu cerințele și personalitatea canalelor mediatice. Astfel, mass-media confecționează poetului o biografie ale cărei stereotipii confirmă, în fond, niște forme mentale. În concurență cu recuperarea memorialistică a vieții și imaginii lui Eminescu, ce reprezintă în fond un alt tip de tratament aplicat biografiei, această biografie mediatică, realizată din aglomerarea mozaicată a unor texte non-ficționale, utilitare deci, va consacra, în fond, niște forme mentale ce se vor dovedi a fi, pe termen lung, mult mai active și persistente.

Un eveniment de comunicare și impactul său extraliterar: epigrama macedonskiană

După ce analiza „reflexelor" presei față de internarea lui Eminescu a evidențiat faptul că sentimentul morții nu se instalase din primul moment, cel al accidentului biografic din iunie 1883, vom putea sesiza, în cele ce urmează, cum anume conotația thanatică se insinuează în lectura biografiei eminesciene odată cu epigrama

macedonskiană. Anterior, am avansat în legătură cu această epigramă ipoteza unei lecturi care, construită pe baza unei ambivalențe a construcției retorice a textului, ar permite actualizarea, în regim simultan, a unor semnificații specifice atât epigramei, cât și necrologului. Astfel, privilegierea unui unghi de lectură favorabil epigramei o transformă pe aceasta într-un anti-necrolog, în timp ce o lectură care ar valoriza turnura insinuărilor ce o apropie de necrolog evidențiază vulnerabilitatea epigramei în fața virusului retoric al necrologului.

Conotația thanatică a accidentului biografic din 1883, inaparentă în primă instanță, este „insinuată" abia de Al. Macedonski, însă ulterior ea va fi acreditată pas cu pas, „grație" unei logici teleologice care își va fi abandonat pe traseu protagoniștii inițiali, precum și eventualele motivații personale. Dincolo de analiza impactului determinat de apariția epigramei macedonskiene asupra publicului, care permite evidențierea unor reacții ce scot la iveală ele însele activitatea neobosită a unor stereotipii, ar merita, totuși, să fie analizat și procesul valorizării acestor consecințe, care va permite instituirea – la nivelul etajului simbolic al biografiei eminesciene – a unei „carantine thanatice", plasată în intervalul de timp al anilor 1883-1889. Respectivele propuneri de abordare, ce țintesc o diversificare a posibilităților de interpretare ale epigramei, vizează tocmai o încercare de a scoate analiza de sub imperiul unei lecturi în cheie morală sau psihologică, în care exegeza pare să se fi cantonat de cele mai multe ori.

Referitor la *condiția poetică* a textului, o atitudine echilibrată o vom remarca la Adrian Marino, care nota că respectiva epigramă nu este în fond „nici mai stupidă, nici mai răutăcioasă ca multe altele".[154] În același timp, este evidențiată și sursa devastatorului *impact* pe care l-a determinat epigrama, cel care a și consacrat-o, de altfel, în cadrul memoriei noastre culturale, efectul său (perlocuționar) fiind generat, în mod esențial, de o inadecvare a mesajului în raport cu contextul de enunțare. Epigrama a avut „nefericirea să cadă într-un timp nepotrivit", ceea ce „a atras antipatizatului autor toate fulgerele". În privința resurselor de motivare a performării unui atare „act verbal", prezumarea intenției autorului poate lua în considerare atât distribuția contrastivă a protagoniștilor în raport cu plasamentul unor convenții culturale pe spațiul de joc al epocii*, cât și psihologia contrastivă a actorilor implicați, ca supliment al unei oferte de

---

* „Cauzele profunde, hotărâtoare ale altercației decurgeau din impactul a două structuri literare diferite și, evident, din coliziunea personalităților chemate să le actualizeze latențele." - George Munteanu: *Viața lui Eminescu*, Hyperion I, Ed. Minerva, Buc, 1973, p. 269.

derapaje potențiale: „temperamental cei doi poeți trebuiau să-și displacă".[155]

Chiar dacă – admițând că am prelua niște raționamente specifice cadrelor mentale ale secolului al XIX-lea, secol ce prețuia „cauzalitățile" până la fetișizarea lor – am considera că „originea" epigramei, așadar „cauza" acesteia ar putea să stea în datele temperamentale ale celor doi actori, impactul epigramei nu mai poate fi explicat prin recursul la aceleași idiosincrazii personale. O analiză depatetizată, purgată de tabietul recursului la psihologia personajelor, ar putea evidenția faptul că impactul epigramei depinde infinit mai puțin de psihologia actorilor și, prin compensare, mult mai mult de funcționarea implacabilă a unui sistem instituționalizat al „regulilor de joc". Acesta, de îndată ce este provocat, începe să opereze, generând penalități și impunând semnificații, care vor face ca imaginea publică cu care autorii vor ieși din această „bătălie de imagine" să depindă extrem de puțin de psihologia inițială a actorilor și mult mai mult de conformarea sau provocarea regulilor jocului literar.

Astfel, dacă se poate vorbi de o culpă umană al lui Macedonski, în raport cu regulile bazale ale oricărui joc, aceasta se explică prin faptul că „agresiunea" survenea într-un moment în care adversarul, conform regulilor de joc, era plasat în poziția „afară din joc". Aflat, așadar, într-un moment ce reclama „suspendarea jocului" – un așa zis „time-out" –, adversarul nu a fi fost menajat, conform unui principiu „cavaleresc", ci, dimpotrivă, a fost „agresat". De aici, culpa care-l expune pe „agresor" penalizărilor impuse de sistemul instituțional literar. Oprobriul public, dezerțiunea fanilor, excomunicarea (asumată în cele din urmă, sub forma „auto-exilului" parizian) erau alternative ale sistemului de penalizare, solicitate în acest caz atât de nerecunoașterea vinei*, cât și de bravada afișată**, ce venea să

---

* „Nu sunt ținut să dau seama nimănui cui adresez epigrame atunci când adresez epigrame cu necunoscutul X; v-o declar sus și tare și socotesc ca o lipsă de lealitate afirmări ce ar voi să desemneze pe oricine altul." – Al. Macedonski: *Scrisoare*, în *Românul*, XXVII (1883), 8-9 aug.; *D-lui Redactor al ziarului „Binele public"*, în *Binele public*, V (1883), nr. 201, 11 aug.

** „Epigrame tot vom face cît vom socoti de cuviință, atît asupra nebunilor, cît și asupra oamenilor ce se cred cu minte, în ciuda pronunciamentelor de prin ziarele publice, literare, economice sau de orice natură s-ar numi (...) Acestea zise, salutăm anul al V-lea neclintiți de la postul de onoare, și cu toate loviturile ce ni s-au dat, și cu tot puținul sprijin ce ni s-a acordat de către unii, și cu toate defăimările pe care le-am suferit, și cu toate că în această luptă s-au aflat și printre noi slabi de înger, care să se abată de la calea adevărului, în picioare ne aflăm încă, iar răzimați pe o societate literară nezdruncinată, cu toată ura și invidia dușmanilor noștri care-i trîmbițau căderea, în picioare suntem și în picioare vom rămînea." – Al. Macedonski: *Către cititori*, în *Literatorul*, V (1884), nr. 1, p. 1-3

confirme faptul că epigrama nu fusese o scăpare neprecugetată, fapt ce prelungea în chip provocator sfidarea publică. Consistența suplimentului de penalizare (practic, obsesia epigramei și ideea persecuției îl va urmări toată viața pe Macedonski) se motivează nu atât printr-o vocație psihologică ce a autentificat tema livrescă a „eroului damnat", cât prin asumarea unui comportament ce constituie un loc comun în cadrul victimologiei: tocmai atitudinea sfidătoare la adresa regulilor de bază ale jocului pare a fi fost aceea care a urnit mașina acțiunilor de reprimare, ce nu se va mai opri până când adversarul nu va deveni o victimă atât *de jure*, cât și *de facto*.

Psihologia lui Al. Macedonski abia dacă putea să îl recomande, prin insolența sa instigatorie, drept o victimă virtuală, dar și acest lucru putea surveni numai după ce un anume context va fi consacrat o valorizare negativă a superbiei sale. Căci altfel, orgoliul – păcat de moarte în atâtea cazuri – ar fi putut fi prezentat ca fiind și, de ce nu?... simpatic, într-o eventuală valorizare pozitivă. Iată, așadar, cum este prezentat Macedonski într-o valorizare a unui discipol, în cadrul căreia orgoliul este departe de a avea aura unei culpe:

„A criticat pe Alecsandri, a lovit în Eminescu, s-a declarat în contra vechii forme în poezie, se crede poet mare, e mîndru, e orgolios, îi place să se laude pe sine. Ei și?

Însemnează că dacă n-a voit să stea de vorbă cu cine nu i-a plăcut este pentru aceasta mîndru și orgolios?

Însemnează că dacă, pentru toate acestea, și-a creat atîția dușmani care l-au înjurat și-l înjură trebuia să facă, după cum zice proverbul, că dacă îl înjură zece inși urma să se înjure și el însuși?

(...) A furat scrierile cuiva și ș-a făcut reputația cu dînsele? S-a ridicat ca poet prin decretul fals al vreunui plăzmuitor de poeți de porunceală? A furat punga cuiva? A atentat la viața sau la moartea cuiva?"[156]

Așadar, trei erau culpele pe care avea să le evidențieze cazul epigramei lui Macedonski: o culpă morală, vizând *lipsa fair-play-ului* față de o persoană inaptă să se apere; o culpă retorică, privind *inadecvarea epigramei la o situație de comunicare* ce instituia, practic, un tabu asupra eventualei valorizări negative a celui aflat în suferință; și, în fine, o culpă de atitudine, presupunând maniera insolentă de refuz (și, ulterior, de asumare prin bravadă) a erorii inițiale, fapt care a provocat descătușarea penalizărilor publice.

Textului epigramei, care asimilase ingenios și retorica unui necrolog, conținea gestul unei manipulări retorice. Consecința acestei glisări retorice dinspre epigramă spre necrolog determina asimilarea ideii de boală cu ideea morții. Acest fapt inaugura apariția unui

presentiment thanatic, astfel încât biografia eminesciană – așa cum apare proiectată pe ecranul discursului mediatic al intervalului respectiv – va fi dominată de insinuarea acestui prefix thanatic, grație cultivării intense a unor specii jurnalistice specifice, de tipul știrilor despre starea sănătății, listelor de subscripție publică, reportajelor, necroloagelor sau a odelor funerare.

Contextul comunicațional al anului 1883, determinat de izbucnirea bolii, impunea o valorizare pozitivă a despărțirii de Eminescu. Or, am văzut că alți adversari (inclusiv redacția *Românului*) se conformează regulilor de joc. Acestea impuneau selectarea unui discurs public care, în fața suferinței, putea să probeze disponibilitatea față de suspendarea beligeranțelor și uitarea vechilor pricini, ca și față de adoptarea unei (convenționale) retorici a compătimirii. Rigorile acestui tip de discurs public păreau a impune exclusivitatea unei valorizări pozitive, apropiată de cea a necrologului (care nu este decât un encomion în circumstanțe funerare), a cărui marcă de identitate părea să consacre o interdicție foarte puternică: despre cei duși, numai de bine! Desigur, nu același lucru se putea cere retoricii epigramei: descinsă din satiră, ea nu are nimic a face cu encomionul, plasându-se, practic, la antipodul odelor funerare; în raport cu „convenționalismul" acestor specii, epigrama, satira, pamfletul trec drept specii „neconvenționale". Astfel, în contextul prin excelență convențional deschis în iunie 1883, gestul „neconvențional" al lui Al. Macedonski determină, prin acea epigramă, chiar o inversiune a temelor de pe agenda opiniei publice: ceea ce ar fi trebuit să fie o despărțire de Eminescu devenea, implicit, începutul unei despărțiri a comunității culturale de Al. Macedonski. Alimentate de motivații diverse, gesturile respective devin complementare. Cele două teme, cea a despărțirii de Eminescu și cea a despărțirii de Al. Macedonski, devin teme siameze în cadrul discursului public. Nimeni nu se va mai putea referi la una, fără ca, fie și nemărturisit, să nu se gândească și la cealaltă. Mai mult chiar, tangajul provocat de tensiunea simpatiilor și a antipatiilor publice făcea ca pozitivarea unei „despărțiri" să atragă după sine negativarea celeilalte „despărțiri". Dată fiind dispunerea bipolară a celor două teme, nimic nu părea mai firesc decât ca o disociere adoptată față de polul „negativ" să reprezinte, indirect, un credit suplimentar transferat „celuilalt" pol. Totodată, tangajul preferințelor publice nu putea să nu aducă cu sine și o deplasare a fanilor de la un pol (ce se negativiza treptat) către celălalt, care, în planul simpatiilor publice, va fi progresiv pozitivat. Iată ce notează, lucid, însuși Al. Macedonski: „În socoteala acestei epigrame nu s-a speculat numai nimicirea mea și numai înălțarea

lui Eminescu. Mulțumită ei s-au ridicat microbii literaturii de astăzi. Bunăoară, reputațiunea lui Vlahuță n-are altă sorgintă. A fost un timp cînd era destul să te declari apărător al lui Eminescu ca să fii proclamat poet sau prozator mare. În asemenea condițiuni, era logic ca cei mai mulți să se azvîrle asupra mea."[157]; „Ziarele lor m-au anatemizat, m-au excomunicat. Nu este secătură care să nu voiască să-mi dea lecțiuni literare, nu este om cît de jos căzut care să nu voiască să-mi dea lecțiuni de moralitate".[158]

Pe de altă parte, condiția fanilor (a epigonilor) depinde și de protecția pe care o poate procura maestrul, în schimbul dovezilor de „supunere". Lui Macedonski, supus oprobriului public, îi era diminuată forța acestei protecții, fără de care, nici măcar psihologic, epigonii nu pot exista. Neputând înfrunta vitregiile, capriciile unui climat natural-deschis, ei au nevoie de un climat de seră, oferit de gestul civilizator al maestrului, care le oferă „securitate", fortificându-le, în aparență, sistemul imunitar. Cum scade însă puterea de protecție, iar figura civilizatorie a maestrului – care le-a oferit drept de cetate – începe să pălească, să se negativeze, carențele imunității lor îi fac să caute protecția în altă parte. Forța cultului eminescian în ultimul deceniu al secolul al XIX-lea va apărea cu atât mai mare, cu cât „flancul" simbolist va fi fost subțiat de această dezertiune a fanilor lui Macedonski. Însăși apoteoza paradigmei simboliste va fi întârziată de discursul culpabilizator a cărui țintă devenise Al. Macedonski, discurs care a însoțit însuși discursul despărțirii de Eminescu, acestea parcurgând în regim simultan traseul carantinei thanatice. Fiind două discursuri simetrice și contrastive, popularitatea paradigmei eminesciene poate fi dedusă, în chip implicit, și din forța culpabilizării lui Al. Macedonski, care, nestinsă, îl va urmări, până târziu pe acesta, cu atât mai mult cu cât – să nu uităm – el însuși proba, prin superbia sa provocatoare calitățile unei victime autentice.

Față de această imagine ordonatoare a unor paradigme e bine, totuși, să ne luăm o distanță de gardă pentru că, altfel, am putea substitui logica acestor consecințe cu însăși desfășurarea lor. Or, este limpede că siamezitatea despărțirilor (atât de Eminescu, cât și de Macedonski) aducea cu sine și inevitabile scurtcircuitări. Din acest punct de vedere, speciile discursului public care țin de accidentul biografiei eminesciene, asociate discursului referitor la incidentului epigramei, la cere se adaugă culpabilizarea lui Macedonski și valorizarea eminamente pozitivă a paradigmei eminesciene, se concurează între ele, constituind, finalmente, sursa unui bruiaj mediatic ce va deforma percepția mesajului operei, oferta sa. Cât despre zona epigonilor, ea este foarte puțin riguroasă. Un exemplu poate fi și cel

al lui I. Trutescu, epigon macedonskian care-i dedică unul din volumele sale de versuri maestrului, în timp ce un alt volum al aceluiași autor, în fond eminescian, se numește *Flori de tei*. Cazul unui astfel de epigonat dublu, care făcea ca un autor să devină epigon „la doi stăpâni", nu este unic. G. Vasiliu este în același timp eminescian și coșbucian, la fel A. Stavri, iar Eugen Vaian este eminescian și socialist, deopotrivă.

* * *

Cât despre impactul asupra imaginii publice a lui Eminescu, pe care bruiajul mediatic respectiv îl va fi determinat prin proliferarea stereotipiilor „*compătimirii*" versus „*culpabilizării*", se pot avansa acum câteva ipoteze susținute de tipologiile comportamentale evocate. La nivelul unei logici simbolice, se poate spune că, deși de critici vehemente opera eminesciană a mai avut parte – de la Aron Densușianu până la Al. Grama, cel care a autentificat cel mai bine imaginea criticului neînțelegător și rău voitor – cel mai ușor de distribuit în ipostaza Zoil-ului pare a fi tot Al. Macedonski. Această imagine a unui Zoil, pe care i-o crease lui Al. Macedonski cu ani în urmă V. Alecsandri, în urma altercației pornind de la disputa referitoare la acordarea premiilor Academiei, va căpăta consistență abia după incidentul epigramei macedonskiene ce fusese adresată lui Eminescu, context în care imaginea Zoilului va fi autentificată, parcă, de reacția macedonskiană, începând cu această ocazie să mai fie percepută ca o simplă metaforă lipsită de suport real.*

Mai mult, tema eminesciană a repulsiei față de reacțiile incomprehensive ale criticii – evocată de un poem precum *Criticilor mei*, ce a fost așezat, simbolic, la finalul ediției Maiorescu, ca un rit de protecție în fața oricăror eventuale agresivități critice – căpăta un plus de legitimitate în fața unui caz de „denigrare" precum cel macedonskian. Încă o dată, se observa faptul că, deși Eminescu nu mai putea să se apere în fața „nedreptăților", opera sa, căpătând arhitectura și logica unui discurs bine așezat în pagină de către Maiorescu, se dovedea a fi în poziția de a oferi „replici" contemporaneității. Era ca și când opera își apăra în continuare autorul, răspunzând în locul acestuia la atacurile cărora acesta le era supus.

* Față de atitudinea lui V. Alecsandri, care îl trata ca pe un Zoil, pe Al. Macedonski, acesta din urmă va răspunde cu următoarele versuri: „Coprins de al gloriei nesațiu, / Albit de ani, dar tot copil, / E lesne să mă faci Zoil, / Când singur tu te faci Horațiu." (Adrian Marino, 1966: 182).

Era ca și când Macedonski ar fi primit o „replică" de la o instanță transcendentă, a cărei expresie imanentă devenise însăși opera eminesciană. Macedonski autentifica imaginea Zoil-ului, instituționalizând astfel rolul „uzurpatorului". Inutil să mai amintim că o astfel de modificare a imaginii publice nu distingea între nuanțe: imaginarul colectiv focalizase asupra acestui incident care căpăta proiecții simbolice: „Contemporanii mi-au răpit tinerețea, mi-au ucis viața – va nota Macedonski în 1837. Orice mi s-ar da de-acum înainte, e de prisos, e prea tîrziu. De m-ar așeza în tron de aur, de mi s-ar da gloria și avuțiile lumii e de prisos. Ceea ce mi-au luat nu se mai poate răsplăti cu nimic... Am fost izbit pentru această epigramă mai mult decît poate îndura un om. Mai mult de cît au dat în mine, nu mai pot da."[159]

Paralel cu negativarea imaginii lui Macedonski, care va culege tot sarcasmul fițuicilor umoristice*, se produce și pozitivarea (tot din pricini extra-textuale) a paradigmei eminesciene: faima ei se sprijină pe o „mișcare sentimentală". Ridicându-se împotriva unei astfel de abordări, Macedonski avertiza că „admiratorii lui Eminescu trebuie să se resemneze de aici înainte de a-i întemeia gloria pe versurile sale iar nicidecum pe o epigramă străină de el."[160]

Deși Eminescu nu avea să fie mai puțin contestat de Al. Grama, cel care va scrie un întreg studiu critic demolator, acela care va apărea consacrat sub figura Zoil-ului a rămas Al. Macedonski, deoarece Al. Grama nu avea veleități literare, pe când cele ale lui Al. Macedonski îl recomandau, suplimentar, și pentru postura simbolică de pseudo-erou, de „uzurpator" așadar. S-ar putea avansa și ideea că imaginile lui Eminescu și ale lui Macedonski, așa cum sunt tratate de presa epocii, par să aibă constituenți comuni. Ceea ce le diferențiază însă ține de logica discriminatorie a contrastelor complementare. La un moment dat, imaginile scapă de sub controlul autorilor; în cazul lui Eminescu, cel care va prelua inițiativa este T. Maiorescu, dar chiar și așa, bruiajul mediatic și presiunea rumorii exercitate de zvonuri vor deveni factori de inițiativă a imaginii. Însuși Maiorescu, în prefața ediției de poezii ce însoțea volumul lui Eminescu, va ține să se detașeze de aceste structuri ale imaginii impuse de stereotipiile presei.

---

* „Iată-l pe Maestrul Macedonski, / Cu ceata lui de nespălați / Lugubru azi cum se ridică / Din lumile celor uitați, / — Sărmane Trubadur-fosilă, / Cum moare glasul-ți de sibilă!" (Chesefe et Nezeve: *Trec decadenții*, în *Ramuri*, 1909, p. 671, apud A. Marino: *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, 1966, București, p. 212).

În situația lui Al. Macedonski, se poate observa că impactul epigramei a excedat orice pronostic, iar imaginea pe care acest incident i-a creat-o a devenit atât de pregnantă, încât pare să se fi autonomizat, autorul pierzând orice posibilitate de a o mai aduce sub controlul său. Adoptarea bravadei nu era, de fapt, decât o modalitate retorică a aceleiași încercări de preluare, *in extremis*, a inițiativei asupra propriei imagini, care nu mai asculta de cel care, vrând-nevrând, deja o purta.

Ca o consecință a siamezității celor două imagini, eminesciana carantină thanatică își răsfrânge reflexele și asupra lui Macedonski, contaminându-l și pe acesta cu virusul unei morți, în acest caz, simbolice: „Pentru mine domnul Macedonski este un om mort moral și nu voi imita purtarea sa față de Eminescu, lovindu-l încă o dată, astăzi, cînd este la pămînt. *Requiescat in pace!*" nota Gr. Ventura, în *L'Independence Roumaine*[161]. La fel, Constantin Mille și G. Panu îl consideră pe Macedonski drept „răposat", „un mort care are particularitatea ciudată de a fi încă în viață."[162]

Jurnalul maladiei și retorica listelor de subscripție publică

Alte discursuri publice care au impus biografiei eminesciene un desen specific, rezultat al impunerii în spațiul dialogului public a unor stereotipii specifice respectivelor specii ale discursului retorico-stilistic, sunt *știrile* despre evoluția sănătății poetului și *listele de subscripție publică*. Specii utilitare, acestea au fost cultivate cu insistență în epocă, sfârșind prin a deveni chiar o sursă de „bruiaj" în raport cu discursurile valorizării critice. Persistența lor în mediile de informare a putut determina chiar acreditarea publică a unor idei, între care și cea a sărăciei poetului, temă pe care Titu Maiorescu va încerca să o elimine de pe agenda discuțiilor publice, considerând-o ca fiind prezumptioasă. O pagină revelatorie care atestă modul în care acest bruiaj mediatic va fi funcționat, generând iritarea (poate nu cu totul exclusivă) a canonicului Al. Grama, găsim în chiar studiul acestuia, publicat, în volum, în anul 1891: „ Nu a apărut interesul acesta față de el [Eminescu] în mod spontan în conștiința publicului. Ci publicul a fost în mod formal alarmat din partea presei. Semnalul s-a dat de unele foi din București. Pe acestea începură a le seconda și ale noastre de dincoace. Tot într-una apăreau în foi știri despre starea sanitară a lui Eminescu." ([Al.Grama], 1891 : 9)

Examinând corpusul de texte care atestă acest tip de mesaj mediatic, ce se revela prin intermediul proliferării informațiilor referitoare la evoluțiile de ultimă oră ale vieții poetului, nu putem

ca, măcar în această privință, să nu dăm dreptate lui Al. Grama. Toată această „rumoare", întreținută de circuitul știrilor, atestă într-adevăr faptul că deosebita receptivitate a publicului față de opera lui Eminescu nu a apărut *ex nihilo*. Ea pare să fi fost „ajutată" să crească, pare să fi fost stimulată, în fond nu de altceva decât de ceea ce, astăzi, s-ar numi o campanie de promovare culturală înregistrată în mediul literaturii române culte.

Cele două specii asupra cărora ne oprim atenția în cele ce urmează nu reprezintă decât unul dintre segmentele unei campanii de promovare, care va mai fi cuprins: publicarea unei suite de ediții a volumului *Poesii*, polemici critice, stimularea unui discurs ce consacra amintirile contemporanilor poetului ș.a.

Dacă tratăm împreună cele două specii este și pentru că, în fapt, ele apar adesea în paginile publicațiilor asociate. Iar convergența lor va consolida impactul emoțional pe care îl vor fi determinat și care va deveni, la rândul său, un factor de persuasiune publică. Și, acolo unde strategiile persuasiunii se vor fi văzut neputincioase, acestea vor fi fost înlocuite cu o strategie ce viza stimularea unei culpabilități publice, alimentată în vederea deblocării unor „reflexe admirative" plasate la nivel instituțional. Specii utilitare, ele nu se vor mulțumi întotdeauna cu o comunicare impersonală, tratată în cadrele unei eficiențe estetice, dimpotrivă, adeseori patetismul acestora dând semne că își dorește să treacă rampa, ca spre a-și contamina publicul.

Iată ce notează *Liberalul*, la 31 mai 1887: „Cetim în *Curierul Român*: nenorocitul poet Eminescu este iarăși prada crudei boli ce-l ofilește și consumă de atâta timp! De-o săptămână întreagă nu vorbește, nu umblă, nu mănâncă! Pe lângă gingașa și duioasa îngrijire a nenorocitei sale surori, câțiva medici ai urbei și amicii săi intimi nu lipsesc a se perinda și a sta astfel mai în permanență lângă dânsul. Afară de aceștia, doi amici intimi, din Iași, d. Miron Pompiliu, distinsul profesor și d. Cuza, epigramistul *Contemporanului*, se află și d-nealor în Botoșani, aducând un ajutor bănesc, și chibzuind, împreună cu sora, medicii și amicii d-aici a nenorocitului poet, ce ar fi de făcut în interesul său pentru viitor.

Toate speranțele noastre însă în reabilitarea zdruncinatei sale sănătăți par zdrobite de acest din urmă atac, mai puternic poate decât celelalte, ce l-au pălit."[163] Într-adevăr, o imaginație a maladivului pare a pune în concurență publicațiile, *Curierul român* consemnând o semiologie a bolii în termenii următori: „Corpul său e un adevărat putregai. Rănile ce îi acoperă mai tot corpul, care au dispărut momentan (...) s-au redeschis din nou și încă cu mai multă furie ca mai înainte. Nenorocitul e în starea cea mai disperată, neputând părăsi patul de săptămâni întregi. Și nici un ajutor de nicăieri! Ce

timpuri, ce societate, ce barbarie!"[164] Totuși aceste descrieri neliniștitoare ale simptomatologiei bolii nu par a fi strict inocente, ci mai curând par a fi alimentate de o logică proprie, orientată spre obținerea unei culpabilizări publice. Fără impactul lor emoțional, care, strecurat fiind în unele relatări, îngroșa emfatic conturul evenimentelor, nu se putea face apel la sprijinul public. Reflexele publicului se cereau a fi provocate, pentru că un public nesensibilizat ar fi fost incapabil să compătimească. Iar când această compătimire se dovedea a fi ineficientă (din perspectiva unor prezumate consecințe caritabile), nu mai rămânea decât alternativa culpabilizări publice: „ce timpuri, ce societate, ce barbarie!", pentru ca, în cele din urmă, focalizarea nemulțumirilor să treacă asupra instituțiilor statului. Într-o scrisoare adresată către I. Negruzzi, junimistul St. Vârgolici anticipa motivația apariției acestor stereotipii care aveau să evolueze spre o retorică a culpabilizării publice: „Eminescu, care e la Neamțu, e cu totul bine, dar dacă ar veni la Iași, n-ar avea cu ce trăi. Nu s-ar putea face ceva pentru dînsul? Vro rentă viageră, vro recompensă națională? Sau vro pensiune de la vrun bogătaș de pe acolo? E o adevărată rușine pentru țară ca un aseminea om să nu aibă cu ce trăi în viață, cînd numele lui va trăi cît veacurile."[165]

Deși ideea subscripțiilor publice nu convenea poetului (acesta îi va răspunde lui Vlahuță, rugându-l să oprească orice inițiativă de acest fel: „Nu te pot încredința îndestul cît de odioasă e pentru mine această specie de cerșetorie, deghizată sub titlul de subscripție publică, recompensă națională etc. E drept că n-am bani, dar aceasta e departe de a fi un motiv pentru a întinde talgerul în public. Te rog, dar, să desistezi cu desăvîrșire de la planul tău, oricît de bine intenționat ar fi, de a face pentru mine apel la public. Mai sunt destule alte mijloace onorabile pentru a-mi veni în ajutor, iar cel propus de voi e desigur cel din urmă la care aș avea vreodată recurs."[166]), totuși în absența unui suport alternativ al existenței, practica acestora se va impune, beneficiind de maniere mai discrete sau mai puțin discrete, mai elegante sau chiar emfatice. Starea poetului se înrăutățea („Se-mplinesc tocmai două săptămîni astăzi, de când nenorocitul bard e lipsit aproape de orice cunoștință. Nu vorbește nimic și nu mănâncă decît lapte și zamă, introduse ș-aceste-n gură mai mult cu sila. De cinci zile el se află internat în spitalul eforiei Sf. Spiridon din Botoșani, avînd o cameră cu totul separată și dîndu-i-se o îngrijire din cele mai delicate și mai omenoase."[167]), încât, în absența unui alt fel de sprijin, modalitatea subscripțiilor se impunea de la sine.

Deși, uneori, situația sănătății putea să se îmbunătățească, asta nu rezolva cu totul situația („Poetul Eminescu după informațiunea pozitivă ce are *Curierul Român* se află din zi în zi mai bine. Se poate zice că e aproape de convalescența bolii sale. Încă slab de suferințele

ce-a avut să îndure, e nevoit a mai păzi patul cîteva zile. Nu mai prezintă însă nici o tulburare manifestă din partea sistemului nervos; rănile-i de la picioare sunt vindecate; mănîncă cu apetit; răspunde la toate întrebările, întreținînd chiar șirul conversațiunilor, și somnul îi este liniștit. Nu manifestă însă nici o dorință pentru nimic. Recăpătînd din forțe, va avea mare trebuință, după cum i-au recomandat și medicii, de o cură serioasă la vreunul din stabilimentele balneare."[168]) și, până la urmă, poetul va fi trebuit să accepte varianta subscripțiilor publice, fapt confirmat de prezența nu tocmai singulară a unor articole de genul următor:

«Primim din partea elevilor școalei de belearte, cari au luat inițiativa lăudabilă de a face liste de subscripțiuni poporane pentru marele nostru poet Mihail Eminescu, următoarele rînduri cărora cu plăcere le facem loc în coloanele ziarului nostru:

Domnule Redactor,

Vă rugăm să binevoiți a însera în stimabilul d-voastră ziar următoarele: Nu știm cu ce scop s-a răspândit de către unele persoane vorbe, că: distinsul poet Mihail Eminescu n-ar primi banii ce se adună prin listele împărțite de noi, cu toate că i-am făcut cunoscut d-sale. Aceste vorbe sunt nefondate. Noi suntem deplin convinși că d-sa măcar, că suntem „numai elevi ai școalei de pictură" însă va primi cu aceiași bunăvoință banii ca și de la „Domnii studenți" ce vor să organizeze „reprezentații teatrale" în același scop pentru care am împărțit și noi listele.

Facem cunoscut ș-aceia că după ce vom primi toate listele cu rezultatele ce le vor aduce, apoi vom publica saelele ce se vor încheia înaintea unor persoane cunoscute societății.

Totodată vom publica și listele împărțite, anume la fiecare persoană cîte s-au încredințat; precum și numele persoanelor ce vor subsemna sume mai însemnate.

Primiți, vă rugăm, domnule Redactor, încredințarea stimei și deosebitei noastre considerațiuni ce vă păstrăm. L.A. Weitzecker, Maria Mihailescu, Scorpan, Elena Varlam, C.S. Emilian, I. Ciucă, St. Toma."»[169]

Iată, în varianta *Liberalului*, confîrmarea de primire a acestor liste publice: „Subscrierea pentru Eminescu: S-au mai primit lista no. 482 de la gimnaziul Matei Basarab din București, însoțită cu 20 lei; lista no. 489 împreună cu 20 lei de la d. Savu Cristescu din București, lista no. 285 cu 20 lei și 10 bani de la d. S. Dragoș elev la Seminarul Veniamin din Iași; lista no. 496 cu 20 lei de la d. Romanu student la facultatea de medicină din București și lista no. 181 cu 20 lei de la d. Anastasie Belgasoglu din București." [170]

Alteori mijloacele erau mai rafinate, presupunând recursul la organizarea unor evenimente (concerte, spectacole de teatru etc.) cu caracter caritabil: «Reprezentația de Marți, 15 ale curentei, dată la Teatru de trupa dramatică a d-nei Fany și a fraților Vlădicești, pentru beneficiul ilustrului și suferindului poet Eminescu, a produs o secetă totală de 1233 lei, resultată din vînzarea tuturor lojelor și a stalurilor I, și din desfacerea în mare parte a celorlalte locuri. Din aceasta, scăzîndu-se micile cheltuieli extraordinare, în sumă de 21 lei, restul de 1212 lei s-a împărțit în două: 606 lei pentru trupă și 606 lei pentru poetul Eminescu. La aceasta din urmă adăugîndu-se încă 20 lei, îndoită taxă a lojei Nr. 1 plătită de d. A. Enacovici, 16 lei plătiți mai mult pentru un stal de către d. Dr. Isaac și 4 lei din partea d-nei Dimache, suma răspunsă poetului, în ziua de 17 ale curentei, cu luare de chitanță din parte-i, a fost de 646 lei și anume 246 lei în numerar, iar 400 lei în chitanța casei de economii, de la care urmează a primi cîte una sută lei lunar, pînă la Aprilie viitor. Reușita seratei, dar, a fost din cele mai complecte, sub toate privirile, grație în mare parte neobositelor stăruinți ale d-nei Sofia Franc, generoasa patroană a nobilei întreprinderi. Iată și adeverința poetului pentru primirea sumei de mai sus: „Am primit, prin d-nii A. Vlădicescu și Scip. Bădescu, suma de șase sute patruzeci și șase lei, dintre cari 246 în numerar și patru sute în chitanța casei de economie și împrumut din Botoșani, ca produs al representațiunei de marți, 15 Decemvre, dată de trupa dramatică a d-nei Fany – Vlădicescu pentru folosul meu – Botoșani, 17 Dec., 1887. – M. Eminescu.»[171]

Tot ce se întreprinde pentru susținerea poetului se lovește de „indiferentismul celor culți", care nu întârzie a fi culpabilizați: «De mai multe luni ziarele române publică informațiuni despre starea nefericită a poetului Eminescu. Lumea română știe că excelentul ei liric luptă cu moartea și că agonia l-a întîmpinat în mijlocul celei mai mari mizerii. Și totuși societatea română nu s-a făcut datoria, n-a venit s-aline cel puțin momentele din urmă ale unui talent atît de mare. La București de multe ori se dau represintațiuni pentru scopuri filantropice ba și persoanele străine; dar n-am cetit să se fi dat una în folosul poetului Eminescu, care a produs tuturor iubitorilor de literatură atît de multe momente plăcute și care a dat poeziei române un zbor mai înalt. Unde e boerimea română, unde-s damele societății înalte, unde e publicul românesc? Nimeni n-aude plângerile sărmanului poet? Sau doară nimene nu le pricepe? Frumos, dar dureros scrie dl. De La Vrancea în *Românul* de lunea trecută: „Eminescu a scris bucăți care ar fi mișcat pe un popor cu literatură veche și bogată și glorioasă; Eminescu ar fi fost mare și căutat în patria lui Dante, în patria lui Goethe, în patria lui Molière, în patria lui Shakespeare;

Eminescu moare în sărăcie... *Poesiile* lui Eminescu, marea glorie a literaturii românești, sunt date la o parte, iar autorul lor redus la atîta sărăcie și nefericire din causa indiferentismului celor culți, încît amintirea miseriei lui va străbate secolele ca o neștearsă rușine a epocii noastre." Tot ce s-a făcut în interesul dînsului, s-a făcut de către tinerime. Aceasta a început la Iași și la București; aceasta urmează acum la Botoșani, unde zace și poetul. Aici, precum aflăm din *Curierul român*, este pe cale de a se forma un comitet cu scop de-a arangia zilele acestea o serată literară și muzicală, în sala teatrului, al cărei venit să fie întrebuințat la alinarea suferințelor nenorocitului poet. Inițiativa e luată de către tinerii militari și civili.»[172]

Stereotipiile care sunt rulate aduc, așadar, pe agenda publică teme precum sărăcia poetului și indiferența publicului, genialitatea scriitorului și nerecunoașterea culpabilă a publicului, moartea lentă a creatorului și indiferența eternă a publicului: „Eminescu, unul dintre cei mai buni poeți români, zace bolnav de mai mult timp. Cum suntem informați, duce chiar și lipsă. Județul său natal i-a venit întru ajutor și i-a votat o sumuliță pentru întreținere. Dar publicul român? Dar aceia toți, cîți s-au inspirat de lira lui Eminescu și sunt încîntați de geniul lui, de ce nu-și fac datoria? La alte națiuni de mult s-ar fi inițiat o colectă și s-ar fi adunat sume frumoase. Noi ne mulțămim a lăuda pe poeții și bărbații noștri de litere, dar nu jertfim o lăscaie frîntă pentru ei și îi lăsăm să moară de foame. Dar Academia Română? De ce nu i-a acordat încă nici un premiu? Pentru că Eminescu nu s-a presintat la concurs colecția de poesii? Dar conform Statutelor, fiecare membru al Academiei are dreptul d-a recomanda orice carte ce-i pare meritorie în literatura română. Însă nici unul nu și-a adus aminte de Eminescu!"[173]

Simultan, în consiliul județean de la Botoșani este supusă discuției o petiție de acordare a unui ajutor. Cu referire la aceasta, se pare că «s-au ridicat glasuri afirmînd că județul are nevoie mai curînd de cazărmi și că ajutându-se poetul s-ar crea un precedent periculos, deoarece „ar putea pretinde ajutoare și alte persoane."» Ba chiar alții au întrebat dacă Eminescu nu era „prea mare pentru județ", și nu era de datoria Parlamentului să-i ofere acest ajutor[174].

Consecințele asupra imaginii poetului ale acestei campanii de presă constau în acreditarea unor idei care vor deveni încet-încet locuri comune: sărăcia creatorului, mitologia unei vieți dominate de nefericire, în opoziție cu talentul probat de operă, acreditarea ideii unei oferte culturale generoase, care se confruntă cu o societate ce suferă de frigiditate culturală. Cât despre creatorul însuși, el nu mai este cel de altă dată, tânărul visător din perioada consacrării sale, nu-și mai este, așadar, propria sa sosie, el nu se mai reprezintă în

superbia genialității sale, ci își este o infidelă mască. O mască thanatică. Așa cum observa Tudor Arghezi, „poetul nu mai făcea parte din viața lui... trăia o metempsihoză străină."[175]

Discursuri ale retoricii funerare

Despărțirea *de facto* de Eminescu, în contextul lui iunie 1889, va aduce cu sine oportunitatea unei noi revalorizări, realizată însă de astă dată prin supunerea la rigorile contextului funerar. Altele sunt speciile care vor popula gazetele vremii în acest nou context situațional: știrile despre deces, reportajul și discursurile funerare, necroloagele și odele funerare. Tot aici își află originea și o primă încercare de recuperare a eminescianismului: prin valorizarea simbolică a unor suporți identitari (editarea operei, propunerea de realizare a unor busturi), printr-o recuperare memorialistică (se va inaugura șirul amintirilor despre Eminescu, semnate de către o seamă dintre contemporanii săi) și printr-o recuperare indirectă a modelului poetic eminescian (care a determinat o consacrare instituțională a existenței epigonilor eminescieni, sub forma curentului eminescian).

Printre cele mai elocvente reportaje funerare sunt cele din *Constituționalul*, 2 iulie 1889, și *Românul*, 1 iulie 1889. Pe lângă acestea, scrisoarea lui Titu Maiorescu către Emilia Humpel reprezintă un reportaj privat, ce înregistrează, fără emfaza datorată unui discurs public, amănuntele ceremonialului respectiv: „În biserica Sf. Gheorghe-Nou coșciugul deschis al lui Eminescu era încins cu crengi de tei, în amintirea poeziilor lui parfumate cu flori de tei. Am rupt o frunză de la coșciug și pentru tine și ți-o trimit aici. Sub bandă primești și un număr din *Constituționalul* cu descrierea îngropării. Articolul *În Nirvana* e de Caragiale.

Când am însoțit pe jos, cu capetele goale, pe Eminescu de la biserică prin Bulevard pînă la cimitirul Bellu, Rosetti, Mandrea, Laurian, Mihăilescu, Eu, Anicuța și vreo 600 de școlari și studenți (admirabilul cor vocal de la Mitropolie era singura pompă), era vremea acoperită, liniștită, nu vînt, nu zgomot, cîteva picături de ploaie, vreo cinci minute, apoi iar bine; cortegiul a pornit din biserică pe la 6 ore, a sosit la cimitir pe la 7 și . S-a luat de la Primărie un mormînt de veci pentru el; e ceva mai în fund la dreapta de tata. Din întîmplare un mare copac de tei în apropiere..."[176]

În schimb, reportajele despre înmormântarea lui Eminescu publicate în gazete se conformează stereotipiilor de gen, punând accent pe datele contextuale (locul, data, descrierea bisericii și a ritualului etc.), pe participanți (sunt menționate, cu acribie, personalitățile publice prezente) și pe reproducerea totală sau parțială a discursurilor rostite.

Sugestivă din punct de vedere al ceremonialului funerar este compoziția ritualului respectiv, care pare să fie o reduplicare a unor imagini din poeziile eminesciene. Nota de simplitate ce domină ceremonialul („admirabilul cor vocal de la Mitropolie era singura pompă") este dedusă în chipul cel mai direct din *Mai am un singur dor*, care este tratat astfel ca un text de întrebuințare, un testament propriu-zis, ce „livrează" instrucțiuni pentru maniera de angajare a ritualului funerar ca atare. Realitatea pare să simuleze un ritual preluat din textele poetice, confirmând, parcă, o forță „magică" a reificării, pe care opera și-a regăsit-o. Marcând prestigiul simbolic dobândit de opera eminesciană, realitatea pare să se inspire din poezie, copiind-o. Avem de-a face cu un mimesis răsturnat, în care, de fapt, realitatea este aceea care imită poezia și nu invers, cum am fost obișnuiți să presupunem. Ca atare, în biserică nu este aprinsă decât o singură lumânare, iar coroanele de flori stau alături de „flori de tei" în jurul cosciugului. Compoziția simbolică se întregește prin așezarea la căpătâiul poetului a unor elemente de recuzită cu valoare de simbol: volumul de poezii, *Convorbirile* și *Fântâna Blanduziei*.

Dintre personalitățile prezente sunt remarcate: M. Kogălniceanu, din partea Academiei Române, T. Maiorescu, fost ministru al instrucțiunii publice, Lascăr Catargiu, președintele Consiliului de Miniștri, Teodor Rosetti, fost ministru – președinte, col. Algiu, George Lahovary, secretarul Societății de geografie, Ștefan Mihăilescu, secretar general al ministerului instrucțiunii, A. Laurian, profesor, N. Mandrea etc. „Dintre doamne am recunoscut pe doamna Maiorescu, pe doamna Laurian și o mulțime de doamne și domnișoare. Prezența domnului Lascăr Catargiu produce o foarte frumoasă impresie asupra publicului."

Cele șase coroane de flori sunt depuse din partea: redacției *Fîntîna Blanduziei*, a ziarului *Naționalul*, a ziarului *Academia Română*, a redacției *Constituționalului*, a *Societății Studenților Univers. Unirea* și, în fine, *Presa Română*.

„Corul, sub conducerea d-nului C. Bărcănescu, dulcele cîntăreț, mișcă puternic asistența, mai cu seamă cu imnul *Ultima-mi dorință* pe versurile poetului." „Și nu erau accente de ocasie ce le cînta Bărcănescu, și nu era plătit Bărcănescu; se vedea de pe fața lui cît de mult suferea, pentru pierderea unui amic ca Eminescu. Notele ce ieșeau din gura lui Bărcănescu te înduioșau, și făceau să-ți vie lacrimele fără voie."

Sinceritatea suferinței devine o modalitate de autentificare a ritualului funerar, care va fi în mod suplimentar autentificat de reportajele din presă prin inserarea unor cuprinzătoare citate din opera poetică (*Mortua est, Mai am un singur dor, Peste vârfuri, La steaua* etc.) sau prin acompaniamentul unor gesturi simbolice (doamna

Maiorescu este prima care rupe o floare de tei, ca suvenir, ei urmându-i și celelalte persoane din preajmă).

Discursurile rostite accentuează și ele unele stereotipii ale imaginii publice eminesciene, cum este cea a „sărăciei poetului": „L-am cunoscut pe Eminescu și la bine și la rău; mai mult la rău decît la bine; cu binele rareori se întîlnea sărmanul. Fire de poet, el nesocotea mizeria. Niciodată nu l-am văzut îngrijindu-se de ceea ce turmenta restul oamenilor. Adăpost, foc în sobă, hrană regulată, la dînsul erau niște acciderîte. Ba încă atunci, cînd neajunsurile păreau că-l biruie, gîndul lui Eminescu lua sbor de vultur, iar trupul lui, tremurînd și nemîncat, uita de frig și de foame, pentru a petrece în lumea fanteziei. Sărmanul Dionisie este o copie din viața lui Eminescu. Și cînd te gîndești că omul acesta, în luptă zilnică cu mizeria, a împodobit cu atîtea nestemate literatura românească, nu știi ce să admiri mai întîi, disprețul filosofului, care nesocotește nimicurile vieții, ori avînturile îndrăznețe ale poetului, care te răpesc în alte lumi." (A. Laurian)

Tema singurătății revine și ea: „Și era moderat, retras de lume, mulțumit cu puțin. Dacă ar fi fost turburat de vreo ambițiune zadarnică, Eminescu avea într-însul multe resorturi, care să legitimeze ambițiunea. El era un filosof și poet. Trăia mai mult cu dînsul și în lumea gîndurilor. Sgomotul lumii reale rareori îl putea răpi." (A. Laurian) Este și acesta un semn că, în psihologia publicului, la 1889, rămâneau deosebit de active stereotipiile consacrate de presă în anii anteriori și încă vor mai rămâne în uz și de aici înainte.

De asemenea, Eminescu este înțeles deja ca poet al tinerimii: „Pentru ideale și nu pentru materie trăiește tineretul nobil și sănătos. Și că tineretul român încă urmează acestei devize străvechi, dovadă este numărul, care se găsește aici în jurul lui Eminescu, care între tinerii neamului său a fost cel mai înalt poet al acestei măreți devize." (Ioan Neagoe) Miza pusă pe publicul tânăr pare să evidențieze chiar o anume preferință în asumarea unei strategii de public: „Academia Română și tinerimea universitară, una cu judecata rece a criticei, cealaltă cu avîntul inimii, au depus coroane cu neuitare pe cosciugul poetului. Aceste coroane vorbesc îndestul despre cine a fost Eminescu." (A. Laurian)

Imaginea operei eminesciene, așa cum va fi consacrată, pare ea însăși să se resimtă de pe urma prejudiciului biografic: viața, nu doar nefericită, dar și mult prea scurtă, face posibilă apariția regretului față de o operă care, tocmai prin imperfecțiunea sa, oferă o proiecție simbolică asupra a ceea ce ar fi putut fi într-o utopică proiecție a integralității sale. Ideea *operei prejudiciate printr-o biografie consumată incomplet* va alimenta nostalgia „operei perfecte":

„Avîntul său l-a înălțat uneori pînă la geniu și dacă o crudă boală nu i-ar fi tăiat aripile, desigur el ar fi îmbogățit literatura noastră cu alte podoabe neprețuite.

Privind la opera care a făurit-o într-o viață de 39 de ani, oricine poate să-și închipuiască ce ar fi devenit Eminescu dacă pronia cerească i-ar fi hărăzit zile lungi, dacă ar fi putut să ajungă în vîrsta în care avîntul tinereții și talentul se completează prin maturitatea ideilor și experiența lumii.

Operele lui Eminescu sunt doar cea mai dureroasă dovadă de ceea ce Țara a pierdut într-însul."

Umbra acestei „opere virtuale" va înnobila ea însăși percepția operei ca atare, ce este percepută ca fiind una neîncheiată. Acum, când editarea integrală a operei eminesciene a parcurs deja labirinticul traseu ce a acoperit mai bine de un secol de la moartea poetului, ea pare cu adevărat asimilată utopiei unei „cărți de nisip" care va fi continuat să izvorască din ea însăși, vreme de un veac.

Reportajele funerare fac o trimitere și la ceea ce inclusiv știrile vor publica parcă cu emoția confirmării genialității grație unor argumente „științifice": examenul creierului poetului, realizat cu prilejul autopsiei, era făcut parcă pentru a valida presupoziția genialității („Prietenii lui Eminescu n-au voit să se despartă de poiet până nu i-au văzut și creerii și inima.") (A. Laurian)

Iată cum apare în varianta presei această relatare: „S-a constatat, spune *Constituționalul*, că creerii aveau o greutate de 1400 grame, cu toate că erau în stare de înmuiere (ramoliție). Greutatea aceasta este unică în felul ei, deoarece pe cât știm creeri marelui poet Schiller în stare normală abia o întreceau cu câteva grame. Emisferul stâng singur cântărea 595 de grame, cel drept 555, fără cerebel. Partea psihică a creerilor era aproape total ulcerată, în emisferul stâng chiar și cea psihomotrice; membranele creerilor injectate și aderente. Circumvoluțiunile mult desvoltate și adânci. Inima în stare de ipertrofie pasivă cu degenerare grăsoasă a țesutului muscular; la rădăcina aortei s-a constatat începutul unui proces ateromatos, iar valvulele inimei erau intacte. Degenerarea grăsoasă s-a găsit în același stadiu și la țesuturile ficatului, care bine înțeles era puțin ipertrofiat. Splina în stare iperemică și de degenerație."[177]

* * *

Referindu-ne la stereotipiile promovate de celelalte specii jurnalistice care intră în constelația retoricii funerare, observăm că ele pornesc cu înregistrarea unei *știri* de ultimă oră, cea a morții poetului. Ea este lacunară, psihologic compasivă și exclusiv pozitivă ca valorizare:

„Ultime informațiuni
Anunțăm cititorii noștri, una din veștile cele mai triste și dureroase.

EMINESCU NU MAI ESTE!

Azi dimineață la orele 4, nenorocitul poet în urma unor lungi suferințe ș-a dat ultima suflare, în casa de sănătate a d-lui. dr. Suțu.

Poesia românească, prin încetarea din viață a lui Eminescu, a încercat una din pierderile cele mai adânc simțite."[178]

În imediata vecinătate a acestor știri, apar primele detalii despre moartea lui Eminescu, care focalizează atenția publicului asupra ultimelor clipe de viață, acestea fiind încărcate cu o deosebită valoare emoțională și simbolică, de asemenea. Astfel de relatări trăiesc din cultivarea, uneori patologică, a detaliilor:

„Iată detalii în privința morții nefericitului poet Mihail Eminescu:

Cu 15 zile înaintea încetării lui din viață, doctorul Șuțu a început a se îngriji de sănătatea luceafărului poeziei române, căci Eminescu începu a merge din ce în ce mai rău.

Ieri dimineață el ceru să i se dea un pahar cu lapte și ceru să i se trimită drul Șuțu, căci vrea să vorbească cu el. Era în momente de luciditate; doctorul întrebându-l cum se simte, răspunse că are dureri în tot corpul, care îi căsunează mult rău.

Din nenorocire... aceste momente lucide, n-au ținut mult, căci după o jumătate de oră, bietul Eminescu începu din nou să... aiureze.

D-rul Șuțu căută să liniștească și poetul se duse să se culce.

Nu trecu nici o oră când d-rul Șuțu intră din nou la el, de astă dată îl găsi întins... fără nici o suflare.

Eminescu murise.

Doctorul Șuțu, făcu cunoscut această știre tuturor prietenilor săi și membrilor consiliului de familie, ce s-a constituit marțea trecută.

Corpul său a fost îndată transportat în o altă cameră a ospiciului în apropierea biroului d-rului Suțu. Stătea întins pe un pat și era învălit cu un zăbranic.

Fața-i e foarte slăbită și are mai multe zgârieturi, care au provenit din cauza mâncărimei ce suferea el.

În urma dorinței d-lui Titu Maiorescu, s-a procedat la autopsia cadavrului lui Eminescu."[179]

Retorica de gen a acestor descrieri făcea ca totul să se încheie, inevitabil, cu anunțul deschiderii unei subscripții publice, în vederea înmormântării: „Amicii marelui poet au deschis o listă de subscripțiune pentru înmormîntare. Guvernul însă s-a însărcinat cu toate cheltuielile de înmormîntare."[180]

În rest, informațiile utilitare oferite în legătură cu funeraliile, au conotații ale compasiunii: „Corpul a fost depus în biserica Sf. Gh.

Nou, de unde cortegiul funebru va pleca azi pe la 5 ore la cimitirul Șerban Vodă.

Moartea poetului Eminescu a produs o impresiune din cele mai dureroase în toate cercurile."[181]

Aceleiași constelații funerare îi aparține și specia necrologului. Deoarece ne-am referit în paginile anterioare la condițiile retorice ale acestei specii nu vom insista aici asupra acestor lucruri, deși ne propunem a detalia ulterior aceste aspecte, pentru că, de fapt, convenția necrologului, dincolo de limitele stricte ale speciei, este dominată în cadrul intervalului 1883-1889. Menționăm deci necroloagele lui I. L. *Caragiale (În Nirvana)* și Hasdeu (*Eminescu*), care se disting în peisajul presei de epocă.

Remarcăm și faptul că evenimentul putea inspira reacții poetice mai reușite sau mai puțin reușite, care acompaniază această retorică funerară, astfel de ode fixând convenția valorizării pozitive în conștiința colectivă. Iată câteva exemple:

Apotheose

Iată, tată! Strigă fiul: vezi tu vulturul cel mare,
Ce se-nalță sus la ceruri și s-ascunde-n urmă-n soare,
Este meteor sau ce e? – este, fiule iubit,
Sufletul lui Eminescu, ce pământul-a părăsit.

Mamă, mamă! Zice fata, ce lumină mîndră – mijește
Astă seară cerul, care lustrul stelelor mărește,
Ce minune-i? Ea răspunde: este un soare neapus,
Sufletul lui Eminescu, care de la noi s-a dus.

Un popor privește aceste, deși-n zone răzlețit,
Da-n privire și-n admirare, el rămîne tot unit.

Nocturnă

Pe mormîntul lui Eminescu

Subt un tei umbros el doarme somnul păcei.
Flori vor crește pe mormîntu-i, ploile vor face lacuri;
Însă tu stăpîna nopții, ce-ai vegheat atîtea rînduri! . . .

Care-i bardul spus-a totul și dureri și-nalte gânduri,
Unde vezi că e mormîntul, cu un tei în loc de cruce,
Îți revarsă-a tale roze, printre ramuri, pîn-te-i duce,
Și în stelele-mpreună luminînd movila rece,
Nu-i lăsa eterna noapte, de-ntuneric să înece.

Despărțirea de Eminescu nu își consumă aici ultimele resurse. Ca despărțire imperfectă de un erou „exemplar", ea își va căuta modalitățile optime, înaintând prin hățișul convențiilor care domină diversele situații de comunicare, chiar dacă acestea sunt supuse, uneori, concesiilor induse de gramatica contextelor respective. Or, intervalul anilor 1883-1889 este marcat de foarte multe astfel de restricții, dictate de un context specific, care modifică imaginea autorului, precum și percepția asupra operei. Prin urmare, atât oferta biografică, cât și cea literară vor fi redimensionate tocmai de un astfel de context, care își impune propriile teme și propriile semnificații simbolice.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

D. OFERTA OPEREI EMINESCIENE

STRUCTURI DE NEGOCIERE

STRATEGIA DISCURSULUI POETIC

Pentru cine scrie Eminescu? Să ne îndreptăm atenția pentru o clipă asupra jocului dintre sistemul de apel al operei și sistemul de răspuns al receptării, interacțiune ce determină prin reverberațiile produse o anumită configurație a operei, un anume profil al ofertei sale. I.L. Caragiale, angajat în obținerea unei recunoașteri extinse din partea unui public eterogen, recurgea la mixarea mai multor tipuri de discurs, creând texte cu o miză multiplă, capabile să satisfacă simultan gusturi diferite. Direcționarea discursului, în cazul lui Caragiale, ținea cont de structurarea publicului pe diferite paliere de gust și reflecta impactul sistemului de răspuns asupra sistemului de apel al operei. Prin urmare, soluția aleasă de Caragiale în fața unui public eterogen era aceea a unui joc cu mai multe strategii[182]. Cum reacționează Eminescu la răspunsurile unui public atât de eterogen, cu o structură de gust atât de diversă, ce devine vizibilă inclusiv din perspectiva criteriilor de ordonare paradigmatică a reacțiilor critice? Pentru cine scrie, așadar, Eminescu?

Chiar și la *Junimea*, poezia lui era primită cu rezerve, ca să nu mai vorbim de opoziția permanentă a „caracudei". Lectura nuvelei *Sărmanul Dionis* în cercul *Junimii* părea direcționată doar spre Maiorescu, care o prezentase ca pe o capodoperă, dar, surprinzător, în *Critice*, nu pomenește nici un cuvânt despre proza lui Eminescu. Așadar, pentru cine citea sau scria Eminescu? Ne vine a spune că pentru sine însuși, iar din când în când pentru Maiorescu. Care este atitudinea autorului în fața reacțiilor critice? Cu ce modifică reacțiile critice direcționarea discursului poetic? Urme ale impactului pe care sistemul de răspuns l-a determinat asupra arhitecturii operei pot fi recuperate din poezii care merg de la *Epigonii*, *Ai noștri tineri...* sau *Aducând cântări mulțime*, până la *Criticilor mei* și *Scrisoarea II*. Se remarcă faptul că opera lui Eminescu se resimte în urma reacțiilor critice violente, dar – când e ca poetul să reacționeze – pamfletul nu compromite poezia, trimiterile sau aluziile se pierd

de la o variantă la alta și verva pamfletarului Eminescu urcă, precum suflul în tuburile unei orgi, sublimându-se în acest fel. Ceea ce putea fi în variantele de început ale unor poeme o operă de stigmatizare a contemporanilor a fost transces în variantele ulterioare într-un spațiu decontingentizat al poeziei.

Ca atare, nota de reflexivitate a discursului poetic eminescian, sesizată încă din 1872 de Maiorescu, avea să fie augmentată. Astfel, la Eminescu avem de-a face doar cu un caz de artă un caracter reflexiv, determinat nu doar, cum ar spune A. Gide, de circulația operei într-un public elevat și omogen, ce împărtășește același ideal estetic (cum am putea presupune că va fi fost *Junimea*), ci chiar cu o nuanță suplimentară, determinată de relația de neaderență la opera lui Eminescu a publicului mai îndepărtat.

Pentru cine scrie Eminescu? Asta se poate vedea și din opera sa, căci textul conține imaginea implicită a cititorului ideal. Ne-am putea opri la versurile din *Aducând cântări mulțime*: „Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi, / La voi, inimi cu aripe. / Ah, lăsați ca să vă ducă / Pe altă lume-n două clipe." Impactul cu cititorul real a fost, însă, mai de fiecare dată, nefavorabil. Din aceste interacțiuni ce au angajat sistemul de apel al operei și sistemul de răspuns al lecturii se naște, la Eminescu, o tendință centripetică a discursului și, fără a fi fost împins până la asumarea tăcerii, așa cum s-a întâmplat în cazul lui I.L. Caragiale, se vede clar că Eminescu nici nu acceptă ideea de a negocia cu publicul real asupra textelor sale. Dar această atitudine, ce va deveni o constantă a atitudinii sale, se așază pe portativul operei imediat lângă cheie, determinându-i întreaga configurație ulterioară. Publicul ideal, cel pentru care scrie Eminescu, pare a fi mai curând un public scos din contingent, un public „fără adresă", ar spune A. Gide, fiind însă nu mai puțin unul care influențează chiar decisiv conținutul mesajului poetic. În ce nuanțe se luminează opera lui Eminescu prin acest semnal așezat chiar la cheia operei? Iată un citat din A. Gide, care anticipa cu mult unele probleme de estetică a receptării, încă din 1903: „Din momentul în care artistul nu a mai simțit alături de el publicul, publicul său, el nu a încetat să creeze, așa cum s-ar fi putut crede, dar a început să producă opere fără destinație. Pictorul zugrăvește tablouri, fără să știe unde vor fi expuse; sculptorul lucrează ignorând din ce unghi va cădea lumina asupra statuilor sale; poetul cântă și stă să-și asculte vocea." Iată o excelentă imagine a centripetismului poetic: poetul care refuză tăcerea, ascultându-și propria voce.

Spre deosebire de I.L. Caragiale, care a ales drept strategie literară un joc cu mai multe strategii, iar în momentul în care succesul i se refuza, atitudinea sa a devenit retractilă până la

tăcere, Eminescu chiar și când tace, de fapt, se ascultă pe sine însuși, căci Eminescu nu tace niciodată cu desăvârșire. Chiar și dacă opera eminesciană nu pare a-și asuma o tăcere integrală, discursul poetic are la cheie acel semn care-i schimbă fizionomia sa retorică: tema tăcerii. Versurile care tematizează refuzul cooperării cu un cititor ce nu se oferă ca un partener real de joc sunt elocvente. Citățm câteva exemple: „De ce pana mea rămâne în cerneală, mă întrebi?" (*Scrisoarea II*), „De-oi urma mereu a scrie, teamă mi-e ca nu cumva / Famenii din ziua de astăzi să mă-nceap-a lăuda" (*Scrisoarea II*)[183] „De vorbiți mă fac că n-aud, / Nu zic ba și nu vă laud; / Dănțuiți precum vă vine / Nici nu șuier, nici v-aplaud; / Dară nime nu m-a face / Să mă iau dup-a lui flaut; / E menirea-mi, adevărul / Numa-n inima-mi să-l caut." (*Glossa*)

Atât de mult discutatele „neglijențe formale" sau „incorectitudini" gramaticale, semnalate, combătute sau explicate de la Aron Densușianu și Maiorescu până la G. Călinescu, se resorb în această direcție centripetică a discursului poetic eminescian, ce pare să se conformeze propriului cod poetic. Devenind elemente constitutive ale profilului textual eminescian, „neglijențele formale" reprezintă zone de expunere ale structurii de apel a operei eminesciene cu un puternic rol de insolitare. În acest fel, se constituia, ca idiolect poetic, însăși „limba Eminescu".

Dar tema tăcerii nu apare numai ca rezultat al unei atitudini în fața unui tratament critic violent. Paradigma tăcerii poate fi reconstituită din perspectiva jocului dintre un sistem de apel și un sistem de răspuns (care poate fi pe rând instituția critică, cea socială sau – în cadrul unui joc cu reguli extinse – cea matrimonială, prezidată de eros etc.), implicațiile temei mergând până la consemnarea unor reverberații specifice în cadrul sistemului stilistic al operei. Astfel, se poate vorbi de o semiotică a tăcerii în opera lui Eminescu, desfășurată de la o tăcere manifestată ca reticență în fața reacțiilor incomprehensive ale contemporanilor (*Scrisoarea II*) sau tăcerea înțeleasă ca neparticipare la jocul erotic (*Floare albastră*, *Când te-am văzut*, *Venera*) și până la tăcerea filosofică plină de un scepticism ironic din *Glossă* sau *Luceafărul*.

Dacă strategia literară a lui I.L. Caragiale se reflecta într-un joc cu mai multe strategii, care ar putea fi modelul de strategie în cazul opțiunilor evidențiate de opera lui Eminescu? Aparent, Eminescu nu are nici o strategie literară; singurul volum tipărit în timpul vieții poetului se datorează inițiativei lui T. Maiorescu. Și, totuși, această atitudine de ignorare, dacă nu chiar de desconsiderare a oricărui tip de *captatio* în fața publicului, este ea însăși o formă de implicare într-un joc cu cititorul, căci până și lipsa unei strategii

poate deveni – și la Eminescu devine – o strategie (în care nu putem să nu recunoaștem chiar și unii stereotipi ai mentalului romantic). Asistăm, astfel, la un joc în care Eminescu ezită între un partener real și unul ideal, căci distanța dintre ei este prea mare, iar cele două ipostaze nu se mai pot recunoaște una în cealaltă. Eminescu participă, așadar, la un joc în care ceea ce pierzi este egal cu ceea ce câștigi, un joc în care singurul care iese în câștig nu este nici autorul, nici cititorul, ci poezia. Așadar, un joc a cărui miză este chiar gratuitatea gestului artistic. Jocul nu este lipsit nici de reguli, nici de miză, cum s-ar putea crede. Gratuitatea jocului provine dintr-o deplasare a mizei spre motivațiile esențiale ale ființei proprii, căci vicisitudinile existenței se resorb – prin sublimare – într-o existență secundă, asumată la modul poetic: „Nu e carte să înveți / Ca viața s-aibă preț — / Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pătimește / Ș-ai s-auzi cum iarba crește." (*În zadar în colbul școlii*) Un joc numit – după teoria matematică a jocurilor – joc de sumă nulă. Implicația stilistică a acestui joc de sumă nulă merge până la constituirea unei teme a reticenței, a tăcerii, a cărei expresie elocventă o găsim în *Glossă*: „Tu rămâi la toate rece / De te-ndeamnă, de te cheamă / Ce e val ca valul trece / Nu spera și nu ai teamă; / Te-ndeamnă și socoate / Ce e rău și ce e bine; / Toate-s vechi și nouă toate; / Vreme trece, vreme vine." Această temă nu este nici implicația unei influențe tematice vădite, care să legitimeze încercarea unei critici genetice de detectare a surselor, dar nici rezultatul generării unor forme din ele însele, cum ar putea sugera formalismul. Ea se configurează în interacțiunea dintre un sistem de apel și un sistem de răspuns agresiv.

O altă reverberație în structura operei determinată de acest joc de sumă nulă, în care sunt angajate sistemul de apel și cel de răspuns, se concretizează la nivelul desăvârșirii operei prin actul lecturii. Recompunerea imaginii cititorului ideal conținut de text poate fi efectuată prin recursul la acele „locuri goale" care vizează co-participarea cititorului. În acest fel, opera își creează propriul cititor, selectându-l. Dar imaginea acestui cititor este reverberația unui anumit sistem de răspuns asupra operei. La acest nivel imaginea cititorului se scindează, căci cititorul real și cel ideal nu se pot suprapune. Textele eminesciene merg totdeauna însă în direcția abandonării cititorului real, la care se coboară doar ca pentru a-l tachina, așa cum se întâmplă în *Versuri cu unghii*: „Tu cu mintea ta călțoasă / Și cu stil greoi, bombastic / Vrei tu să mă-nveți pe mine / Ce-i frumos și ce e plastic (...)"

Variantele poeziilor eminesciene, care merg în sensul abandonării pe drum a aluziilor fără acoperire poetică la contemporani (ca

în *Scrisori*) sau al trimiterilor către contingent (ca în cazul variantelor de la *Odă în metru antic*, care pun în evidență o puternică decontingentizare), arată clar că preferințele lui Eminescu merg în sensul cititorului ideal. Cum se concretizează această preferință în structura operei? Tocmai prin crearea unei oferte de participare a textelor adresate în chip diferențiat cititorului real și cititorului ideal. Cititorului real, ancorat în contingent, avid de cancanuri, detectiv asiduu al aluziilor ascunse în text, indiscret în fața biograficului, Eminescu nu îi oferă nici măcar posibilitatea angajării pe niște piste false de lectură. Acestui cititor îi este închis – la modul criptic – accesul la acele „locuri goale", nedeterminate, ale structurii operei, ce ar fi fost destinate altfel unei co-participări a cititorului la desăvârșirea sensului operei. Paralel cu închiderea nivelului anecdotic, contingentizator, al „locurilor albe" din text, se constată o deschidere simultană a acestora către un traseu de lectură ce deschide pârtie imaginarului, ficțiunii, metaficiculuí: „Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi, / La voi, inimi cu aripe / Ah, lăsați ca să vă ducă / Pe altă lume-n două clipe."

În acest fel, poezia lui Eminescu desfășoară o tendință simultană de dizolvare, de de-realizare a referentului conținut de text (vezi renunțarea elocventă la figura lui Napoleon între variantele de la *Odă în metru antic*) și o tendință de realizare a propriilor ficțiuni, în sensul constituirii unei realități proprii textului poetic. Pe de o parte, prin voalarea realității și ambiguizarea referentului; pe de altă parte, prin generarea auto-referențialității. Opera renunță la lestul realității, creându-și propria realitate imaginară. Astfel, structura operei se închide lecturii de un anumit tip și se deschide unui alt tip de lectură. Eminescu infirmă orizontul de așteptare al unui cititor cantonat în vechile norme estetice, prilejuind simultan mutații în orizontul de așteptare al noilor norme, al căror suport era publicul tinerei generații, fapt care a deschis opera spre posteritate. Estetica receptării ne poate ajuta să diferențiem din punctul de vedere al determinării istorice aceste lecturi, despărțind, istoric, receptarea contemporanilor de cea a posterității (așa cum era prezumată de Eminescu); lectura cititorului real de a celui ideal. Pe de altă parte, prin intermediul examinării paradigmelor cititorului real se poate merge (pe linia preconizată în *Istoria literară ca provocare a științei literaturii* de H.R. Jauss[184]) spre reconstituirea unor norme estetice valabile în estetica epocii respective. În acest sens, tabloul receptării operei eminesciene la sfârșitul secolului al XIX-lea își dovedește utilitatea, contribuind la constituirea dimensiunii istorice a unei operei exemplare și, implicit, la o reevaluare a acesteia dintr-o perspectivă proprie istoriei literare. În acest context se poate vorbi, de

asemenea, de existența unui motiv al lectorului, un personaj care, conform esteticii receptării, degajă, iată, o energie în stare să determine istoria formelor literare. Motivul lectorului și tema tăcerii justifică, în fapt, o miză ontologică a jocului literar, integrând-o, astfel, propriei texturi a operei poetice eminesciene.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

E. OFERTA OPEREI EMINESCIENE STRUCTURI DE NEGOCIERE

E.1. NEGOCIEREA OFERTEI IDENTITARE: ÎNTRE MASCĂ ȘI SOSIE

Demersul nostru marcând o încercare de recuperare a unei identități, ba încă chiar a uneia evanescente, în speță cea a imaginii lui Eminescu, așa cum a apărut ea conturată la un moment dat în istoria receptării acestui autor, e normal să-ți iei ca măsură de precauție o distanță „de gardă" față de orice identificări pripite, absolutizante și adesea facilizate de o metaforizare neacoperită. O altă manieră de abordare ar putea, dimpotrivă, să opteze pentru o analiză a însuși procesului de decantare a acestei identități simbolice, ceea ce ar presupune urmărirea scenariului după care s-a configurat această identitate, propunând în cele din urmă în ochii contemporanilor un anumit Eminescu; sigur că, la un moment dat, dezvăluirea postumelor avea să aducă o schimbare de paradigmă în cadrul imaginii eminesciene, propunând ideea „unui nou Eminescu", diferit de cel de până atunci. În temeiul opțiunii pentru o astfel de abordare, beneficiul asumării unei analize a decantării unei imagini presupune deopotrivă o inițiere și o valorizare a spectacolului unei identități spectrale, ceea ce invită la parcurgerea unei suite de etape alchimice ale aceleiași identități.

Din acest evantai spectral al identităților extragem două ipostaze, cu valoare emblematică: masca și sosia, pe care vom încerca să le utilizăm în încercările succesive de aproximare a identității eminesciene, acestea fiind deosebit de sugestive și pentru balansarea exegezei critice între extremele unei minime sau a unei maxime (in)fidelități față de model. Ele reprezintă, de fapt, pendularea identității între două ipostaze ale sinelui, între un „*eu* este un altul" și respectiv un „*eu* sunt cel ce sunt". Pe de o parte avem, așadar, disimularea adusă de mască, iar pe de cealaltă parte, dimpotrivă, asimilarea modelului de către sosie, prin simulare. În fond, atâta timp cât cele două ipostaze convertesc o idee gravă, cum e cea a asumării unui destin ce se dovedește a fi greu de purtat, într-o idee atenuată, ambele ipostaze participă la o retorică a sublimării. Omul este o identitate în mișcare, viața lui fiind un șir de ființe care-și dau mâna, de-a lungul vârstelor.

Astfel, fiecare vârstă urmează a fi revocată de către una ulterioară, în scenariul succesiv al vârstelor, fiind astfel adusă în scena vieții, de fapt, de fiecare dată, o altă identitate. Fiecare vârstă ar fi, prin urmare, vorbind în limbaj shakespearean, un alt rol:

„Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sînt cele șapte vîrste.
Întîi e *prunc*: în brațele dădacii
Scîncește, țipă și nu-și află loc.
Școlar apoi, cu un ghiozdan în mînă
Și fața fragedă ca zorii zilei,
Tîrîndu-se spre școală-ncet, ca melcul.
Și,-*ndrăgostit*, oftînd ca un cuptor
Și preaslăvind sprîncenele iubitei
Într-o baladă tînguioasă foarte.
Soldat, pe urmă, suduind amarnic,
Bărbos și mustăcios ca leopardul,
Bănuitor mereu că-i cauți price,
Și gata să se-ncaiere oricînd,
Dînd buzna, pînă-n gurile de tun,
Să-nhațe bășicuța de săpun
A gloriei; *judecător* apoi
Cu pîntec rotofei, mai mare dragul,
Plin de claponi, și barba rotunjită
Cu îngrijire, vorba înțeleaptă,
Ochii-ncruntați, așa își joacă rolul.
Nădragi de lînă poartă-n *vîrsta-a șasea*,
Papuci și ochelari pe nas, nădragi
Păstrați din tinerețea lor cu grijă,
În care descărnatele-i picioare
Plutesc ca-n nouri; bărbătescu-i glas
Pițigăiat e iar, ca de copil,
Parc-ar sufla în foale și în fluier.
În scena cea din urmă care-ncheie
Peripețiile acestui basm,
E prunc din nou, nimic nu ține minte,
Dinți n-are, n-are ochi, nici gust – nimic."[185]

Tot astfel, și în viziunea eminesciană survine ideea revocării succesive a vârstelor anterioare, evocarea lor transformându-le în măști ale sinelui, de care însă acesta se desolidarizează. Ca atare timpul sosiei este prezentul, pe când timpul măștii este de domeniul timpului trecut:

„Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea este cură
Încet repovestită de o străină gură,

Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine? ... Parc-am murit de mult." (*Melancolie*)

Dacă mascarea reprezintă intenția clară a unei dedublări, în schimb divulgarea sosiei reprezintă o desolidarizare minimală, trecând mai curând drept o divulgare a unei asimilări. De aceea masca reprezintă o relație de *ruptură*, de sciziune a identității, pe când sosia una de *contiguitate*, ce se realizează tocmai printr-o ameliorare a discontinuității. Împingând disimularea, în virtutea stimulării prin simulare, până la limită, dedublarea este transformată în dualitate, astfel încât o alteritate simetrică (sosia) este împinsă înspre o alteritate asimetrică (masca). Însă atât mecanismul dedublării, cât și al profesării dualității sunt de extracție cathartică, realizând o eliberare a sinelui, care astfel își poate asuma și experiența altor identități, fie ele asemănătoare sau ne-asemenea.

Suspendarea relațiilor de continuitate cu propriul destin transformă ceea ce putea să reprezinte la un moment dat icoana sinelui, sosia lui adică, într-o mască. Catharsisul eliberării de o vârstă anterioară este realizat printr-un „efect de distanțare", în care eroul liric ajunge la o conștiință izbăvitoare a vieții, în care viața apare ca o suită de roluri. Dacă sosia *motivează* o identitate, prin procurarea unei similitudini, atunci masca eschivează *arbitrariul* printr-o motivație disimulativă.

Gândind din acest punct de vedere suita vârstelor retorico-stilistice ce marchează creația eminesciană, devine de înțeles de ce, spre pildă, T. Maiorescu a lăsat în afara volumului de *Poesii* a lui Eminescu acele poeme ale tinereții, în marea lor majoritate ode, realizate în maniera literaturii de dedicație specifică vechii retorici pașoptiste (*La mormîntul lui Aron Pumnul, La Bucovina, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, La Heliade, La o artistă, La moartea principelui Știrbey* etc.); și asta tocmai pentru că textele respective ar fi riscat să „mascheze" imaginea poetului genial, autor al *Scrisorilor* și al *Luceafărului*. Așadar, decizia maioresciană devine motivată, căci, din punctul de vedere al așteptărilor de operă, se impunea a se distinge cumva între un Eminescu al poemelor clasice din perioada maturității și unul al romanțelor, în tradiția lor cultă sau cea populară a cântecelor de lume, între un Eminescu al revoltei proletare sau etnice și unul al recuperării trecutului, ca și al *Epigonilor*. Înseși aceste asimetrii tematice și retorico-stilistice se comportă anamorfotic, părând că se „maschează" unele pe altele, chiar dacă relația lor de consubstanțialitate subtextuală era cu atât mai

mare, încât ar fi putut recomanda acreditarea acestora sub cupola aceluiași nume. Însă distanța dintre aceste ode de tinerețe și operele maturității ar fi fost prea mare și s-ar fi putut transforma într-o ruptură. Efectul? În locul *acreditării* produse de identificarea unei anumite autenticități comune tuturor ipostazelor operei, am fi putut avea un alt gen de autenticitate, ce ar fi mizat pe eterogenitatea operei și ar fi riscat ca, în numele anumitor preferințe, să discrediteze, prin recul, un alt segment al operei eminesciene, ce se va fi dovedit a fi însă corespondent fidel al unei alte imagini asupra lui Eminescu, fiind prin aceasta doar una dintre imaginile, dintre sosiile operei sale. S-ar fi izbutit astfel conferirea unei vizibilități deosebite și chiar acreditarea uneia dintre ofertele operei, ceea ce ar fi dus la „mascarea" acelei imagini a lui Eminescu care fusese propusă de către însuși T. Maiorescu.

Am văzut că spre deosebire de T. Maiorescu, I.L. Caragiale propunea, totuși, imaginea unui alt Eminescu. Greu de spus dacă, în epocă, a existat o concurență reală între cele două portrete sau doar una polemică. Pare mai plauzibilă ipoteza că, dintre cele două portrete, cel care a devenit în timp un sinonim pentru ideea de Eminescu a fost cel al lui Titu Maiorescu; asta și pentru că, dincolo de imposibilitatea trasării unei distincții de valoare între cele două ipostaze, în favoarea portretului maiorescian apăsa deopotrivă autoritatea publică a criticului și puternica diseminare a textului maiorescian. Sosia capătă astfel girul *autorității* ca expresie a socializării unei anumite imagini considerate ca fiind autentică, în virtutea girului conferit unui anumit tip de autenticitate. Autenticitatea ca atare, în *lipsa autorității*, rămâne (a fi doar) mască; în prezența acesteia, masca devine sosie. Sosia aparține, la origine, unui *registru social*, masca unui *registru carnavalesc*, prima subsumându-se regulii ce consolidează jocul, în timp ce a doua devine specifică unui anti-joc.

Sosia pare *veridică*, masca abia dacă este *verosimilă*. Atunci când pe un scriitor îl crezi pe cuvânt, când juri pe opera lui, care devine astfel purtătoarea lui de cuvânt, sentimentul este de verosimilitate maximă. În astfel de condiții, opera devine sosia autorului, adică viața și opera sunt pentru scriitor ca și siameze, au un același destin, căci proiectul liric al operei se identifică cu proiectul biografic al scriitorului. Opera scriitorului, în calitate de sosie, va purta de aici înainte numele autorului, dar și invers. Când autorul dă numele său operei, semnând-o, devine un *erou eponim*; iar când se întâmplă ca opera să dea numele ei unei spiritualități sau unei culturi, devenind o valoare cardinală a acesteia, autorul devine *erou civilizator*.

Atunci când paternitatea poemului *Luceafărul* a fost „oficializată", Eminescu era un erou ce săvârșea un act major de creație,

manifestându-se ca un erou eponim, căci această operă avea să fie legată de numele său și urma să i-l poarte (în)spre veci. Când însă Eminescu avea să devină „luceafărul poeziei românești", opera urma să-și ofere propriul său nume spiritualității românești, care primea în acest fel o nouă ordine cosmotică, autorul operei devenind unul dintre eroii civilizatori ai acestei literaturi. În prima situație, Eminescu este *autorul Luceafărului*, ceea ce, pe de o parte, realizează identificarea creației sale de vârf, prefigurând într-un anumit fel „așteptările de operă"; pe de altă parte, se realizează transferul eponim al numelui de la autorul său asupra operei, un transfer de la „cauză" la „efect", situație care este echivalentă, retoric vorbind, cu o *metonimie*. În cea de a doua situație, Eminescu este *Luceafărul poeziei românești*, ceea ce reprezintă situația retorică a unei *antonomaze*.

Pe de o parte autorul, un erou eponim, intră în evanescență, iar numele lui va fi salvat, metonimic, de opera sa; de cealaltă parte, creatorul este autentificat de creația sa, fiind reificat prin ea însăși. În cazul dintâi creatorul se retrage în spatele operei, care-l va reprezenta de aici înainte, în celălalt caz autorul este ostensat de propria sa operă. Dacă, atunci când spunem că Eminescu este autorul *Luceafărului*, creatorul este „mascat" de operă, în schimb când zicem că Eminescu este Luceafărul poeziei românești înseamnă că imaginea autorului este preluată de către sosia lui, nefiind altceva decât acea imagine ostensată de către propria operă, ca urmare a unei contaminări „narcisiace". În primul caz, eroul eponim are o biografie proprie, deși evanescentă, în al doilea caz biografia eroului civilizator este a unei „ființe de hârtie", fiind emanată de „operă" – ca orice biografie exemplară a unui erou civilizator, aceasta se apropie de „hagiografie". Eroul eponim este independent din punct de vedere biografic față de operă, pe când situația eroului civilizator este alta: opera lui, reprezentând o valoare cardinală a unei culturi, este mai mult a celorlalți decât a sa, iar biografia sa devine, simetric față de operă, mai puțin o problemă de proprietate personală, cât una de proprietate comunitară. Ca atare, biografia eroului civilizator este susceptibilă de remanieri aduse de cultul patronator al eroilor, iar, în această privință, ca în cadrul oricărui rit, forța cultului nu se discută, doar se aplică: subliminal, tacit și prin consens, bineînțeles printr-un consens al valorii, adică al acelei valori considerate „exemplară". Există în acest sens și niște paradigme ale biografismului eroilor civilizatori, cuprinse în viețile exemplare ale acestor „sfinți". Viața eroului civilizator se impersonalizează într-o primă instanță și apoi se re-personalizează, urmând scenariul unor forme mentale, ce pot interesa cu siguranță antropologia culturală. Opera este, de asemenea, curățită de accidentalul comunicării, devenind, pe cât posibil, una ce cântă sentimente

comunitare („durerea tuturor"). Opera se comportă, în acest caz, ca o sosie, identitatea sa fiind adesea înnobilată și printr-o imagine „îmbunătățită", ce-i este conferită în virtutea pregătirii pentru participarea la un ceremonial al comunicării; cultul, căruia opera îi devine parte integrantă, se manifestă ca un rit cu vocație contextualizatoare, ce nu poate fi disociat de practica utilizării „alifiilor de zi" ale textului, cu ajutorul cărora se confecționează nu altceva decât „machiajul ritualic" ce conferă operei o nouă dimensiune: identitatea sa simbolică. Astfel, vorbind despre operă, nu înțelegem atât aspectul său strict textual, căci, altfel, o operă este mai mult decât textul, nefiind reductibilă la text. În orice caz, ea spune mai mult decât litera textului, asta și ca urmare a contaminării proiectului liric de cel biografic, în speță un proiect biografic aparținând unui erou exemplar. Așadar, opera nu este doar text, ci devine mai ales o structură simbolică: ea construiește un câmp de interacțiuni și generează o imagine pusă pe seama autorului pe care, prin complicitate, publicul o consolidează și îi conferă legitimitate, asumând-o.

În acest sens, opera lui Eminescu, ca operă a unui erou civilizator, dovedește o complexitate mai mare decât cea textuală, neputând fi redusă la aceasta din urmă. Ea este, oricum, anticipată, așadar „mascată", de o sumă de informații „prealabile" pe care ni le însușim ca efect al „rumorii" ce premerge lectura ca atare a operei. Ritualul întâlnirii cu opera oricărui erou civilizator cuprinde și „prefațarea" acestui eveniment printr-un „instructaj de protecție", ce intră în cadrul scenariului „întâlnirilor admirabile".

Ideea operei ca răscumpărare a neîmplinirilor biografice corespunde unei forme mentale ce se întâlnește în astfel de biografii. Ceea ce în viață nu e împlinit cu justa și meritata măsură va fi răscumpărat cu o supramăsură în operă. Promisiunea unei remize „de zile mari", care ar echivala cu o adevărată victorie, intră iarăși în scenariile biografice de acest tip. Iată, ca atare, mărturia unui contemporan al poetului care vine în acest sens: „Fiindcă nu-l văzusem niciodată pe scena deschisă, întrebarăm a doua zi pe unul din actorii trupei, că ce roluri joacă dl. Eminovici?, și acela apoi ne-a spus că dânsul propriu-zis nu e actor, ci s-a alăturat numai d-lui Pascaly, că deocamdată e suflerul trupei, dar că se ocupă foarte mult cu poezia și că e *forte talentat, dar nefericit.*" (s.n. – I.C.)[186]. Aceasta este o valorizare ce revine adesea printre contemporanii poetului: „foarte talentat, dar nefericit".

În fond, aprecierea nu este decât o afirmare banală, făcută și răs-făcută pe seama lui Eminescu. Nu poate fi tăgăduit nici faptul că a fost talentat și nici cel că a fost nefericit. Și totuși: afirmația aceasta este cât se poate de falsă!

Un filosof contemporan, Mihai Șora, a arătat, cu subtilitate, că descartianul „cogito, ergo sum" (cuget, deci exist), atât de des invocat de noi, reprezintă în fapt o inconsecvență, relația dintre cele două verbe nefiind una de consecuție de la cauză la efect. În mod natural s-ar fi putut spune: cuget și exist, sau, poate chiar mai curat, afirmația ar fi putut fi expusă în ordine inversă, adică: exist și cuget. Dar „inconsecvența" lui Descartes era, retoric vorbind, una cu skepsis: utilizarea conjuncției adversative („dar") avea un rol emfatic, permițând o subliniere a acestei emfaze: nu numai că exist, dar și cuget. Astfel, răsucind relația și emfazând-o, putem spune același lucru, dar putem să schimbăm destinația mesajului, adică: după ce că eu cuget, mai și exist; adică, iată ce lucru minunat este acela că eu cuget, dacă asta îmi oferă ocazia să scot altcuiva ochii cu faptul că sunt o ființă cugetătoare.[187]

În expresia ce-l privește pe Eminescu ("foarte talentat, dar nefericit") avem de a face, de asemenea, cu o emfază. Asimetria dintre viață și operă, ce slujea ideea răscumpărării în planul creației eterne (al operei) a insuficiențelor creațiilor evanescente (ale biografiei), este așadar răsucită pentru a pune în valoare cu atât mai mult opera, care dintr-o astfel de comparație iese câștigată. Acesta este chiar skepsisul contrapunctării operei (și, implicit, a criteriului estetic) prin biografie (respectiv, criteriul etic). Dar mai era nevoie, oare, pentru a crea vizibilitate unui segment, să îl cobori pe celălalt? Dacă un artist este foarte talentat, el nu poate fi decât foarte fericit, *ca artist*. Nefericirea despre care era vorba mai sus nu era în nici un chip una estetică, ci una etică. În acest fel însă, retoric, se vede mult mai bine cât de important poate deveni talentul în anumite împrejurări: oricum, parcă chiar mai important decât este. Asimetria dintre viață și operă sau cea dintre etică și estetică slujea cum se cuvine ideea operei ca răscumpărare a insatisfacțiilor biografice. Viața și opera urmau să poarte alternativ, în ochii contemporanilor, una, masca celeilalte. Cum între contemporani se afla și I.L. Caragiale, el era unul dintre cei ce nu se puteau lăsa păcăliți de această „ironie" a unui destin „retoric", iar expresia sa referitoare la această problemă era de așteptat să fie mai puțin retorică decât a contemporanilor săi. Vorbind despre structura temperamentală asimetrică a poetului, Caragiale încheia astfel un portret al poetului făcut din câteva linii : „nepăsător ca un bătrân stoic și iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură! – fericită pentru artist, nenorocită pentru om!". Ideea tânărului geniu, nefericit, impusă în secolul al XIX-lea, îi placa identitatea lui Eminescu ca o mască. Pe care poetul însă va izbuti să o autentifice, transformând-o în sosie.

Tot cu o autentificare avem de-a face și în legătură cu tema thanatică, în sensul acreditării, la nivelul percepției biografice create în descendența accidentului biografic din 1883, a temei ce era conținută în cadrul scenariului liric (și care va căpăta un profil distinct, odată cu prima ediție editată de Titu Maiorescu din *Poesiile* lui Eminescu). Practic, după evenimentul biografic din 1883, poezia pe tema morții capătă altă pondere în sensibilitatea publicului, putând fi citită și altfel decât fusese până atunci. Astfel, dacă această temă (propusă de poeme ca *Rugăciunea unui dac*, ciclul *Mai am un singur dor* sau *Oda – în metru antic*) putea să pară până în 1883 a fi lipsită de o anumită „consistență" la nivelul biografiei cunoscute a autorului, care i-ar fi conferit un supliment de plauzibilitate, în schimb după această dată ea va putea fi autentificată de înseși evenimentele contextului biografic. În această nouă variantă interpretativă, opera însăși putea să pară a juca rolul unui petitor thanatic, următorii ani ai biografiei eminesciene reprezentând, de fapt, o moarte dinaintea morții, ce pare a fi fost declanșată, într-un fel, de acest gest premonitoriu al operei. Alte semne premonitorii vor fi devenit astfel „lizibile" în aceste poeme și alte texte (precum *Despărțire*, *Melancolie*, *Se bate miezul nopții*) ce reintrau în atenția publicului cu o altă pregnanță, datorită acestei bucle a destinului biografic, de care destinul poetic nu părea să se mai poată dezinteresa de astă dată. Pe deplin sugestiv în acest sens este și locul consacrat de Maiorescu poemului *Se bate miezul nopții* în cadrul ediției de *Poesii*, la mijloc, împărțind volumul pe din două, ca într-un punct în care nu domină nici viața, nici moartea. Era și acesta un semn al unei carantine thanatice ce absorbise persoana autorului. Intrând în rezonanță cele două registre, cel poetic și cel biografic, consecința era a autentificării unei teme poetice printr-un reflex biografic, fapt care echivala cu transformarea biografiei dintr-o mască a operei într-o sosie a acesteia. Or, în timp ce registrul poetic trecea de la mască la sosie, autentificând poetic un accident biografic, registrul biografic, dimpotrivă, trecea de la sosie către mască, traseul vieții transformând creatorul ce fusese până atunci într-un substituit al lui. Despre acei ani ai poetului, I. L. Caragiale notează:

„Întâia criză trecuse; nu mai era același om, dar era un om ca toți oamenii, cu mintea normală, întreagă *și tocmai de aceea nu mai era același om*, pentru că acum o avea normală: grozavă diferență.

Era liniștit, trist, sfios și, o probă mai mult că devenise iar cuminte, era cam rușinos, avea conștiința deplină de tot ce i se întâmplase."[188] (s.n. – I.C.) Creatorul intrase într-o carantină thanatică în care el însuși nu mai era deja cel ce fusese până atunci, genialul poet, ci rămăsese din el doar „masca geniului". Abia această mască,

reprezentându-l în ochii tuturor pe cel ce le fusese până atunci neasemenea și de aceea „nepereche", devenea acum un substitut al propriei persoane, devenind nu altceva decât sosia telurică a celui intrat deja într-o evanescență thanatică. Opera, în schimb, care era purtătoarea imaginii simbolice a lui Eminescu, îl acredita pe acel Eminescu de dinaintea accidentului biografic, propunând ca sosie o „ființă de hârtie". Omul devenise dublul ne-asemenea al creatorului, o mască pentru acesta, în timp ce opera devenea încet-încet, compensativ, un dublu asemenea. În timp ce omul intra într-o anticameră a morții, purtând masca geniului, și avea să „experimenteze", existențial, moartea lentă, imaginea creatorului abia prindea contur prin opera sa. Astfel, apărea ideea de Eminescu, „așa cum a răsunat ea, în cea de a doua jumătate a secolului trecut, prin voința poetului și a criticilor săi."[189] Aceleași semne ale unei „premoniții" thanatice puteau fi găsite de aici înainte și în alte poeme (precum *Luceafărul*, *Glossa* etc.), care abia acum se lăsau înțelese și altfel decât fuseseră citite până atunci: cu sentimentul culpabilității.

* * *

Dacă sosia poate fi socotită, la limită, drept un substitut „perfect" al modelului, ce prilejuiește înlocuirea originalului cu un fals „omologat", echivalența măștii cu modelul este, totuși, departe de a putea fi susținută, poate doar cu excepția situației în care „masca" ar decide să nu facă altceva decât să tindă la o reduplicare a modelului, divulgându-și însă în același timp frauda potențială pe care infidelitatea măștii o aduce în raport cu originalul. Ceea ce s-ar obține în urma unei astfel de opțiuni nu ar fi decât potențarea unei anumite percepții disimulatoare și infidele asupra modelului. La fel, existența epigonilor poate influența și ea identitatea simbolică a maestrului, întrucât o definește prin ricoșeu, iar uneori, prin „concurența" pe care epigonii o fac originalului, pot risca o dislocare a ofertei genuine și o substituire a acesteia cu un surogat. Judecând din punctul de vedere al criticii estetice, este normal ca dobândirea unei notorietăți publice de tipul celei câștigate de un autor precum Al. Vlahuță să cauzeze un acces de mirare, căci aceasta pune în evidență o notorietate pe cât de fulminantă, pe atât de puțin meritată, desigur din punct de vedere – repetăm – estetic. G. Călinescu nu întârzia să se arate de-a dreptul stupefiat de „cariera" unui astfel de emul: „Dintre epigonii lui Eminescu, A. Vlahuță este acela care copiază mai servil arhitectura exterioară a marelui poet. Acest eminescianism cît și discursivitatea demonstrată a poeziei sale trebuiau să-i aducă desconsiderarea. Și totuși încă și azi foarte

mulți inși, dintre aceia mai ales de mică cultură sau înrîuriți de cercurile școlare, se obstinează a-l prețui."[190] Schimbând unghiul abordării și privind același fenomen al epigonilor din perspectiva criticii culturale, observăm însă că însăși existența lor (ce depinde, totuși, de o acceptare – i.e. „omologare" – socială), probabil, nici n-ar fi fost posibilă, dacă oferta lor nu ar fi corespuns cu adevărat unei nevoi a publicului și dacă n-ar fi fost dublată, în mod suplimentar, de un rit de protecție. În speță, acceptarea publică a epigonilor eminescieni pare a fi derivată din nevoia de Eminescu a publicului epocii respective. Tocmai această necesitate a făcut ca, la sfârșitul secoluiui al XIX-lea, publicul, „părăsit", „abandonat" de idolul său ce trecuse în neființă, să fi acceptat ideea unor substituți, ceea ce reprezenta, așadar, trecerea la un fel de Eminescu „cu înlocuitori". Prin oferta „operei" lor, epigonii procurau publicului sentimentul participării la un univers simili – eminescian.

Și merită să fie reamintit un lucru încă o dată: nivelul receptării lui Eminescu, la sfârșitul secolului al XIX-lea, era *grosso modo* egal cu nivelul epigonilor, or tocmai această egalizare a infidelității receptării și a infidelității de creație a generat epigonismul, stimulându-l și consolidându-l deopotrivă. Acest sentiment egalizator reprezintă acel factor ce poate favoriza irumperea epigonismului, instituindu-l ca o instituție (a epigonatului) clădită pe doi versanți: unul al creației și un altul al receptării. Poezia epigonilor este construită pe o a-simetrie congenitală: privită dinspre cititor, ea se dorește a fi semnul unei poezii ce-și propune să fie „fidea" maestrului, privită dinspre creația lui Eminescu, nu este decât o crasă infidelitate. Mimând fidelitatea (care ar fi putut fi cel mult a intenției, nu și a rezultatului) față de opera lui Eminescu, epigonul eminescian este, privit dinspre Eminescu, o mască, iar când este privit dinspre public, el devine o sosie. Strategia literară a discursului „epigonic" mizează pe ceea ce I. M. Lotman numește „estetica identității", căci retorica acestui eminescianism „cu înlocuitori" urmează o pârtie culturală ce a fost degajată deja de maestru. Faptul că în discursul lor apar „infidelități" față de opera maestrului nu reprezintă decât expresia unor abateri cu caracter rezidual. Suntem încă departe de ipoteza în care astfel de infidelități ar putea deveni sursă a unei profitabilități estetice noi, întrucât acest discurs încă nu s-a abătut de la „estetica identității" pentru a trece către o „estetică a opoziției", aceasta din urmă caracterizând, în principiu, operele artistice, așa cum sunt definite din punctul de vedere al canonului modernist. Infidelitățile lor nu țin de crez și atitudine culturală, ci de neputință, de irepresabila tentație a flirtului cultural. Astfel, epigonul este, adesea, o slugă la doi stăpâni sau, uneori, chiar la mai mulți. Insațiabilitatea epigonului în materie de

modele determină un comportament „cumulard" care, privit fiind dinspre opera marilor creatori, creează impresia că masa epigonilor este „disputată" de mai mulți maeștri. Așa, spre exemplu, iată-l pe poetul I. Trutescu, care dedică un volum de poezii lui Al. Macedonski, în timp ce un alt volum al său se intitulează, eminescian, *Flori de tei*.

Relația dintre oferta operei lui Eminescu și cea a epigonilor săi pare să fie determinată de succesiunea prea rapidă a două spectacole ce se desfășoară pe o aceeași scenă, astfel încât nu lasă suficient timp „regiei tehnice" să înlocuiască și recuzita poetică. În acest context trebuie înțeleasă și inițiativa *Convorbirilor*, care, asistând la un moment dat parcă neputincioasă la proliferarea (haotică) a epigonilor eminescieni, s-a angajat într-o campanie de susținere a lui G. Coșbuc, pe care îl considera și îl promova ca pe o eventuală soluție de ieșire din impasul epigonatului: se acutiza necesitatea unei schimbări de „recuzită", cu atât mai mult cu cât în contextul estetic al epocii un alt spectacol poetic – modernismul – încerca să intre în scenă, ba chiar se ițise, pe ici-pe colo. Și, totuși, sentimentul general nu era deocamdată al unei ieșiri din impas, ci, dimpotrivă, al unei bateri a pasului pe loc. Păstrarea recuzitei eminesciene într-o poziție dominantă a convențiilor poetice i-a prilejuit însă Al. Vlahuță oportunitatea de a se exersa în cadrul unui „jurnalism înalt", ca autor al unor „reportaje corect versificate". Acest tip de discurs epigonic convenea unui anumit nivel al cititorilor (impresionabili, desigur, dar și foarte mulți pe deasupra !), încât oferta lui „poetică" și-a făcut până la urmă un loc în conștiința publică. Astfel, fiind deja acceptați în interiorul comunității literare, aceștia au creat o instituție culturală – cea a epigonatului – ce se afla plasată, de bună seamă, sub efectul de protecție al maestrului din care, fidel sau infidel, epigonii descind. Și pentru că tot au ajuns să vină pe lume, nu puteau fi lăsați pe drumuri, să îngroașe rândul bastarzilor. Și pentru că trebuiau și ei să poarte un nume, li s-a spus: eminescieni, chit că epigoni. Așa apărea îm peisajul epocii o instituție ce conferea azil cultural celor ce s-ar fi putut plânge de persecuții estetice în numele unei invocate fidelități (desigur, ratate) ce va fi fost prestată către maestru.

* * *

Cu cine seamănă epigonul? Câteodată el poate fi asimilat *falsului erou* din basm, fiind personajul care se substituie eroului, mascându-l; ba ajunge chiar să îi preia atributele și funcțiile, până când, pus fiind să treacă prin niște *probe de autentificare*, dovedește că nu era el cel drept care se dădea și ajunge astfel să fie discreditat.

Așadar, atât timp cât o mască este acreditată, devine sosie, iar când este discreditată, redevine mască. Uneori probele de autentificare întârzie să își mai facă apariția, încât balansul acreditare - discreditare nu se mai împlinește, având drept consecință conservarea echivocului între mască și sosie.

În *Luceafărul* discreditarea este de o cu totul altă natură, nemaifiind vorba de probe de autentificare ale falsului erou. Și dacă în scenariul poemului apar totuși atari probe, ele vizează, dimpotrivă, tocmai autentificarea eroului, încât metamorfozele lui Hyperion pot fi interpretate drept modalități de testare / acreditare a unei identități a-tipice. Astfel, identificarea și autentificarea esenței „cosmice" a eroului au loc printr-o determinare negativă: el nu poate fi prins în „cercul strâmt", înțeles ca un spațiu magic în interiorul căruia are loc actul de revelare a dragostei, în unica și eterna variantă telurică. Dacă o discreditare a „celuilalt" apare totuși, aceasta nu vine atât dintr-o contestare directă a *pseudo-eroului*, ce se manifestă mai curând ca un recul determinat de impactul atestării Luceafărului ca *erou autentic*. Autentificându-l pe Hyperion, Eminescu creează legitimitate, de fapt, propriului său poem care începe să funcționeze ca o proiecție cosmică a propriului sine, în baza stimulării unui narcisism cosmic.

Scrisul însuși conține, sublimată, o motivație narcisiacă, reprezentând necesitatea autorului de a-și vedea recunoscute intențiile, printr-o confirmare a incorporării acestora în însăși opera de artă, așadar de a se recunoaște, pe sine (mai precis: pe sinele său profund) în pagina scrisă. Scrisul capătă astfel o legitimitate narcisiacă, înțeleasă ca solidaritate de cuplu între autor și opera sa, în interiorul căruia opera joacă pe lângă autorul său rolul sosiei. La fel cosmosul, înțeles ca operă a micului Demiurg, care este creatorul, se contaminează de figura telurică a acestuia, evocându-l întocmai ca și o sosie. Astfel, *Luceafărul* autentifică proiecția cosmic-narcisizantă a însuși autorului.

Dacă aceasta este varianta masculină a proiecției narcisiace, ca punere în evidență a sosiei autorului în baza unei proiecții cosmice, proiecția feminină, dublul feminin, este relevat cel mai adesea în apa lacului:

„Se întreabă trist isvorul
Unde mi-i crăiasa oare?
Părul moale despletindu-și
Fața-n apa mea privindu-și
Să m-atingă visătoare cu piciorul?"

Astfel de revelații – și narcisismul este o revelare a sosiei ca siamezitate virtuală – sunt prilejuite de obicei de un spațiu magic,

circular, așa cum este *lacul* în raport cu spațiul limitrof sau *poiana* în relație cu codrul, a cărui centralitate o revendică ; în fond, oricare „cerc strâmt", ascuns într-o lume ce și-l subsumează, înglobându-l, poate revela această disponibilitate a unei inducții narcisiace :

„La mijloc de codru des
Toate păsările ies
Din hugeag de aluniș
La voiosul luminiș,
Luminiș de lângă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănându-se din unde
În adâncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare
Și de păsări călătoare,
Și de lună și de stele
Și de zbor de rândunele
Și de chipul dragei mele." (*La mijloc de codru des*)

Dacă sosia este aceea ce pare a subzista epifaniei unei foste proiecții narcisiace, masca pare să corespundă mai curând tentației unei disimulării bovarice, ca expresie a neputinței de a asuma o altă identitate până la capăt. Calea către sosie este blocată într-un inter-regn, al cărui însemn este masca. Dacă în cazul lui Hyperion *cerul* este instanța de acreditare a sosiei cosmice, ca efect al unei proiecții narcisiace, în cazul Cătălinei, în acord cu tipologia pe care personajul o evocă, instanța de acreditare rămâne dublul simetric, dar metonimic, al cerului : *lacul*.

* * *

Ca orice substitut, și deci ca orice fals erou, epigonul poate fi la fel de bine acreditat sau discreditat. Identitatea sa poate fi împinsă fie spre sosie, fie spre mască. I. L. Caragiale începuse să scrie la un moment dat o nuvelă în care eroul principal este un substitut al substitutului. În termenii adoptați de noi, a, spune că personajul principal al nuvelei este sosia sosiei lui Eminescu sau, mă rog, masca măștii lui Eminescu, dacă accentul cade pe infidelitatea față de original.

Este vorba de schița *Poetul Vlahuță*, publicată în serial în 1896 și, din păcate, rămasă nefinalizată de autor. Într-un sat ardelean trage în gazdă un necunoscut cu părul roșcat, despre care se spune că ar fi poetul Vlahuță. Ziarul local, *Aquila carpatină*, autentifică prezența acestuia printr-un emoționant anunț : „Avem în murii noștrii o sublimă liră română liberă, pe fratele nostru prea iubit, pe poetul

nostru transcarpatin, Vlahuță. Să strigăm toți cu bucurie: să trăiască".[191] De fapt, vom afla imediat că cel care a avut bucuria de a fi fost găzduit cu tot onorul, preț de o săptămână, în casa preotului Mantu, așadar cel care a mâncat pe „datorie" și a băut pe „veresie" în casa preotului, era un farsor care s-a dedat, pentru oarece profituri, la a trece în ochii comunității drept poetul Vlahuță. Asta în timp ce autenticul Vlahuță „manca" de la localitatea acestor fapte deplorabile, fiind probabil acolo unde-l chemau și pe el datoriile (de poet) ce se impuneau „solemnaminte"; doar că farsorul nu numai că ținea loc de Vlahuță, dar în plus el chiar joacă rolul poetului și îi „reprezintă" interesele: ca atare, el oferă o conferință publică, iar în regim privat va compune, după moda liricii de salon care acorda o deosebită prețuire retoricii de album, chiar și o poezie ce va fi adresată către fata popei (mă rog nu altceva decât un alt „angel radios"): *Domnișoarei Venturia Mantu*. Dacă Rică Venturiano, pentru a-și aduce poezia la cunoștința iubitei, intră „mascat" în chip de moftangiu ghinionist în casa lui jupân Dumitrache și abia apoi este de-mascat de către Nae Ipingescu, fiind dovedit a fi unul „de-ai noștrii", ba chiar un onorabil „studinte-n drept și publicist", cestălalt poet intră în casa părintelui Mantu în calitate de Vlahuță, își debitează poezia și ... Însă cititorii nu vor mai afla niciodată dacă sosia lui Vlahuță va fi fost sau nu demascată, pentru că aici nuvela lui Caragiale se oprește.

Totuși, acest personaj nu reprezenta doar sosia lui Vlahuță, ci din perspectiva comunității satului respectiv el constituia încarnarea vie a însăși sosiei sosiei lui Eminescu. Evident că între cele două sosii era de așteptat să survină și o tensiune, datorită rivalității de care va da seama discuția împricinatului poet de ocazie cu fata gazdei:

„ – Citiți care va să zică, citiți mult, domnișoară?
– Foarte mult, domnule.
– Ați citit ce-am scris eu?
– O, da, tot. Eminescu și dv. sunteți idolii mei.
Poetul făcu o mișcare de-naltă satisfacție.
– Și care vă place mai mult?
– Amîndoi.
– Dar... mai mult?
– Dumneavoastră, se-nțelege.

Acest răspuns, e drept, fusese smuls: privirea poetului era prea din cale-afară arzătoare spre a nu impune răspunsul pe care el îl dorea."[192]

În fine, notează naratorul, există totuși și un ceva anume cu o autenticitate neștirbită în această lume „de înlocuitori": „Din toată povestea aceasta, un singur lucru e adevărat – luna; dar un nuvelist

nu le putea inventa pe toate. Dacă găseam altceva să-i închipuiesc în loc, (...) nu mi-ar fi părut rău să sacrific această planetă atât de compromisă de la Eminescu încoace".[193] Se înțelege vorba: în chestie era o compromitere ce beneficiase de aportul uzurii epigonice.

* * *

Și, totuși, coroziunea epigonică n-ar fi fost „vizibilă" dacă n-ar fi existat, prin compensație, și o instanță care să-i „acrediteze" pe epigoni și care să le ofere protecția în interiorul cetății. Ceva ne spune că această protecție a epigonilor a fost mai curând procurată decât oferită. Cât despre protecția epigonilor eminescieni, ea pare să fie beneficiara unei legitimități ce izvorăște dintr-un poem ce constituise un „cap de serie" pentru opera eminesciană. Eminescu era cunoscut multor contemporani ca fiind, între altele, „autorul *Epigonilor*". Acest poem, prin celebritatea dobândită în epocă, pusese sub protecție însă nu doar precursorii eminescieni, cei ce se aflau deja sub protecția unui mit al trecutului de aur. Treptat protecția respectivă a fost extinsă, deci extrapolată, în mod inflaționist, și asupra descendenților (conform legii simetriei: „la trecutu-ți mare, mare viitor"), care au împrumutat hainele cusute cu fir (al trecutului) de aur de la bunici. Revendicarea acestor „bunici" se făcea, adesea, prin intermediul unor arbori genealogici care, așa suciți cum erau, se mai dovedeau a fi și cotiți. Astfel, sub ritul protecției înflorea inflația altei generații de epigoni („Viitor de aur țara noastră are").

Tot I. L. Caragiale este cel care a pus la încercare forța acestui rit de protecție acordat de poemul eminescian epigonilor de la cel sfârșit de secol. Evident că acest rit, care-și dubla impactul prin forța capriciului, nu însemna negociere, ci doar aplicare. V. Eftimiu își amintește o întâmplare nu numai nostimă, dar și deosebit de sugestivă pentru această situație:

«Odată Caragiale se hotărî să-și reînceapă scrisul. El încunoștință pe Vlahuță, rugându-l să-i cumpere o masă mică, albă, de brad, ca să adeverească vorba poetului:

Cu perdelele lăsate
Șed la masa mea de brad . . .

Buna doamnă Vlahuță, al cărei surîs suav mi-l aduc aminte și azi, era o gazdă primitoare, discretă, o admiratoare fără rezerve a ilustrului ei soț și a prietenilor acestuia.

Se grăbi să-i cumpere această masă. Caragiale sosi din Berlin și se pregăti de lucru. Dar n-apucă să scrie cele dintîi rînduri și

călimara se răsturnă, pătînd scîndura netedă și albă. Atunci maestrul se sculă repede și n-a mai scris nimic. I s-a părut că era un semn rău. Lîngă pata de cerneală a scris: „Toate meseriile necurate lasă pete", și s-a iscălit.

De atunci „masa lui Caragiale" a rămas celebră.

Toți oamenii de seamă care au fost ospătați mai tîrziu în casa lui Vlahuță au lăsat cîte ceva pe masa aceasta; unii scriitori cîteva rînduri, alții numai iscălitura, pictorii o schiță.

Șt. O. Iosif a scris: „Și soarele are pete și cu toate acestea e tot soare".

Goga a lăsat o gîndire: „Picăturile de cerneală pe masa unui scriitor sunt ca picăturile de sînge pe cîmpul unei lupte".

Sînt o mulțime de însemnări pe masa aceasta. Bunul prieten al lui Caragiale, poetul Al. Vlahuță, o păstrează cu sfințenie sub un cleștar gros. Masa aceea îi va rămîne ca o amintire scumpă a marelui dispărut. Și adeseori, cînd își va petrece ochii pe firele de cerneală ce se țes pe „masa lui Caragiale", pe luciul sticlei se va abate, dintr-o altă lume, umbra venerată a celui ce s-a dus pe veci ..."[194]

Ni se pare că scenariul consacrării acestei mese reprezintă un simbol numai bun pentru a explica fenomenul proliferării epigonice. Ritul de protecție este asigurat deci de „cleștarul gros", ce pune capodopera sub securitatea incasabilului cleștar. Vigilența protecției este dublată de acreditarea prin „venerație". Asimetria numerică dintre unicitatea maestrului și mormanul epigonilor reapare aici în opoziția dintre ipostaza unică a lui Caragiale și multiplicarea celor-lalți scriitori ce vor fi reluat „gestul arhetipal" al dramaturgului, pentru a adăuga ei înșiși câte o ofrandă literară pe spinarea celebrei mese de brad. De fapt, I. L. Caragiale, rostogolind un bulgăre de zăpadă, nu făcea decât să stârnească avalanșa gesturilor epigonice. Regula acestui joc, care exprimă deopotrivă funcția și strategia măștii (aici a epigonilor), este aceea a stimulării prin simulare: „Odată Caragiale se hotărî să-și reînceapă scrisul. El încunoștință pe Vlahuță, rugîndu-l să-i cumpere o masă mică, albă, de brad, *ca să adeverească vorba poetului*" (s.n.). Inadvertența dintre scop, care-și aliază aici o nevoie legitimă, și mijlocul „ne-legitimizat" duce la eșecul actului.

Opera epigonică, prin urmare, nu este decât un substitut ratat. Cartea ce ar fi trebuit scrisă de către Caragiale este substituită, datorită concursului unei superstiții a dramaturgului și a amabilei complicități a hoardei de literați, cu o masă împestrițată cu tot felul de dedicații. Evident, o astfel de „operă" nu poate să nu evoce cartea de onoare sau albumul de salon ori amintiri. Acest gen de artă este însăși expresia refulării unei tentații epigonice și a unui

act (cultural) ratat. Ca orice operă epigonică este, așadar, prin structură, o operă colectivă, adică anonimă. Masa lui Eminescu, încăpută pe mâna unor epigoni stârniți de Caragiale, nu mai este a dramaturgului și nici a lui Vlahuță sau a lui Eminescu, ci își creează o independență proprie, devenind a „tuturor".

Dincolo de anecdota în sine, însemnările lăsate pe lemnul respectivei mese probabil că făceau o figură „palidă" pe lângă subtilitatea remarcii lui I. L. Caragiale, din moment ce Eftimiu nu citează prea multe mostre. Masa aceasta, ca simbol al operei epigonice, aparține fenomenului kitsch, așa cum a fost el definit, mai în glumă mai în serios, ca fiind: prostul gust ... al altora. Kitschul nu-i atât o problemă a creației kitsch, cât mai ales a receptării kitsch. A nu înțelege din însemnarea lui Caragiale că, de fapt, scrisul, ca expresie a parcurgerii chinurilor purgatoriului creației, nu este un „lucru curat", înseamnă a ignora pactul magic pe care inspirația este obligată a-l face fie cu „dalbele" muze, fie cu „întunecatul" necurat. Or, neglijarea acestui lucru ar echivala cu o sărăcire a unei remarci subtile, care nu poate fi suspectată, totuși, de absența unei duble oferte de lectură: scrisul poate fi înțeles, pe de o parte, ca o meserie care „murdărește", căci nu poți ieși nesifonat din jocurile grupărilor literare, iar, pe de altă parte, scrisul constituie rezultatul unui partizanat magic, cu toate consecințele partizanatului, căci nu este exclusă, prin urmare, nici o eventuală nuanță mefistofelică. Scrisul ezită, de aceea, între două tare: cea cauzată de partizanatul de grup și cealaltă procurată de partizanatul magic. Se înțelege, scrisul poate fi și chestie de „un capriț", la o adică, care, devenind meteahnă, ca autor riști să-i tragi ponoasele. Cei care uitau de această ambiguitate, și „masa lui Caragiale" probează această letargie, minimalizau oferta lucidității lui Caragiale, chiar dacă ea era insinuată în obișnuiții lui doi peri.

Știm cât de mult contează pentru asigurarea succesului unui rit respectarea întocmai a întregului scenariu și ce repercursiuni poate atrage nerespectarea prescripției magice. Cine știe, poate că reluarea scrisului ca activitate ritualică nu i-a reușit lui Caragiale tocmai pentru că va fi uitat, probabil, detaliul „perdelelor lăsate", astfel încât vor fi intrat pe geam tocmai aceia care fuseseră dați afară pe ușă: epigonii, reînturnați în chip de „lume a celor care nu cuvântă", dar care își vor fi lăsat amprentele pe masa de brad a poetului. Masa poetului, ca și opera lui, odată intrată pe mâna epigonilor (poeți și critici, deopotrivă), nu putea să arate altfel decât împestrițată și „adnotată" cum este această antologică masă a „tratativelor" dintre poet și cititorii lui.

La această masă de scris-citit stă de-o parte Hyperion, iar de cealaltă, cititorul său, Mitică, protejați și unul și altul de „cleștarul

gros" ce a fost „picurat" ca un chihlimbar nemuritor, prinzând alături celebrități și personaje efemere – și unele și altele devenind astfel împreună contemporanii unei efemerități eterne. Hyperion și Mitică nu vor fi fost contemporani doar în absolutul tradiției simultane, ci și în contemporaneitatea contingentă. Oricât de complementari, ei au fost contemporani, așa cum masca este contemporană cu cel care o poartă. Complementaritatea identităților, care predispune la mascare, transformarea permitea astfel sosiei epigonice în mască.

* * *

Și, totuși, în ciuda unei percepții defavorabile bine înrădăcinate, nu se poate spune că epigonul este aprioric condamnat să joace un rol minor în cadrul istoriei literare. Astfel, uneori este dificil ca partitura acestuia să fie redusă la ipostaza exclusivă a personajului ce mobilizează resursele colective ale indignării estetice. În încercarea de a deconstrui percepția negativă ce planează asupra sa, epigonul va țese un cocon de legitimitate în interiorul căruia se va retrage, securizându-se și instituind astfel o instituție a celor ce sunt cu siguranță refuzați de muze, dar despre care, cel puțin la fel de sigur, se poate spune că, simultan, sunt și protejați de figura unui maestru, sub a cărui protecție, de altfel, se așază.

Există însă și situații mai puțin comune, în care cel prea repede etichetat drept epigon tinde să se răzbune, creând adevărate vertijuri cercetătorului și înscenând dileme insurmontabile ce accidentează traseul istoriei literare. În astfel de contexte, deficiențele epigonului par a se converti brusc în puncte tari, copia ajunge să rivalizeze cu originalul, iar masca concurează fără scrupul sosia. În momente astrale din acestea, când grația pare a-l iubi, e drept, destul de rar, cel ignorat din cauza epigonismului prezumat nu stă prea mult pe gânduri, ci dă semn că tare i-ar da mâna să se răzbune. În ce condiții și cu ce mijloace ar putea un epigon să se răzbune?

Aminteam, în deschiderea studiului, dilema pe care, într-una din prozele sale, J.L. Borges o proiecta pe ecranul mental al cititorului, ca pentru a-i refrișa reflexele de lectură, plecând de la o întrebare cu adevărat stupefiantă: ce s-ar întâmpla dacă un prea binecunoscut roman, cum ar fi, să zicem, *Don Quijote* al lui Cervantes, ar ajunge să poarte pe copertă numele unui cu totul alt autor, spre exemplu pe cel al unui Pierre Menard? Am avea de-a face cu un plagiat ordinar sau am risca cumva să avem în fapt două romane diferite? Acceptând, așadar, ipoteza că un același text ar putea să aibă, la limită, doi autori, diferiți, suntem puși să alegem între a incrimina un plagiat grosolan și a consemna existența virtuală a unor romane siameze,

corespunzătoare scenariilor diferite de lectură ce decurg din prezumarea celor doi „adrisanți". Rămâne însă o întrebare: pe baza căror elemente am mai putea distinge, într-o astfel de situație, între sosia autentică a „autorului" și infidela sa mască?

Iată însă că, în timp ce provocatoarea proză a lui Borges părea să fie mai curând rodul unei ipoteze teoretice, înscenate pe un simulator ficțional conform regulilor de gen ale unui scenariu fantast, demersului istoriei literare îi pot fi implantate, fără nici o anestezie, dileme extrem de litigioase și sfidări deosebit de agresive, ce țin de însuși regimul non-ficțional al aspectului documentar.

Așa este și cazul a trei poezii, deosebit de eminesciene ca expresie, ce au fost adresate spre sfârșitul anului 1885 redactorului *Convorbirilor literare*, Iacob Negruzzi, și care, semnate fiind cu inițiala „M", păreau să îl aibă drept autor pe Mihai Eminescu. Totuși, ca și când identitatea acestor texte nu ar fi fost suficient de problematică, articularea unor ipoteze plauzibile de deconspirare a autorului va deveni și mai dificilă, între multe altele, ca urmare a identificării uneia dintre aceste poezii – publicată cu unele modificări discutabile – în paginile unei reviste din epocă, sub un nume ce este ca și necunoscut pentru cititorul obișnuit de astăzi: D.A. Teodoru.

În urma unor investigații documentare laborioase și a unei analize deosebit de atente și nuanțate a pieselor din dosarul respectiv, analiza nu a putut ajunge la un răspuns tranșant, scutit de echivocuri și bazat pe probe inexpugnabile, care să poată satisface nevoile de certitudine specifice unui cititor iubitor de garanții ultime. Așa că dilema privind autorul real al poeziilor respective a rămas deschisă, cel puțin pentru acel cititor avid de garanții inebranabile, având de ales între două opțiuni: cea exprimată în favoarea lui Eminescu și o alta ce înclină pentru D.A. Teodoru, un autor care, la sfârșitul secolului al XIX-lea, se va fi prenumerat printre contributorii ca și anonimi ai curentului eminescian.

Povestea „dosarului «M»" este, pe scurt, următoarea: poeziile respective au fost identificate de Valeriu Birlan în arhiva I. Negruzzi de la Biblioteca Centrală de Stat, Fondul St. Georges, cercetătorul comunicând domnului profesor Paul Cornea această descoperire*.

---

* Cele trei texte poetice, semnate cu inițiala „M", au fost transmise lui Iacob Negruzzi prin intermediul a două scrisori, prima databilă în noiembrie 1885, iar cea ce-a doua în intervalul ianuarie-februarie 1996. În prima scrisoare au fost incluse două poezii (*S-au dus de mult acele vremuri*, respectiv *Te-ai depărtat și tu de mine*), pentru ca în cea de-a doua scrisoare semnatarul să revină, aducând ameliorări în privința textelor expediate anterior (*Te-ai depărtat și tu de mine* își schimbă chiar și titlul, devenind: *Dă-mi tu repaosul de veci*) și adăugând o poezie nouă, *Despărțire*. Era, din nou,

Frapantul eminescianism al unor poezii ce erau subsemnate cu inițiala „M" se insinua și investigațiile au pornit sub coordonarea profesorului, ce mai fusese angajat în examinarea unor astfel de litigii de paternitate literară. Parcurgând mai multe faze de cercetare, s-a ajuns ca una dintre poeziile respective să fie regăsită, la un moment dat, cu unele modificări operate, și acestea discutabile, într-o revistă, sub semnătura unui anume D.A. Teodoru*.

Analiza cazului evocat a abordat mai multe câmpuri de investigație (examinare grafologică; studierea raporturilor dintre cele trei poezii și lirica eminesciană; considerarea laboratorului poetic; analiza scrisorilor și estimarea relevanței contextului biografic în raport cu piesele dosarului respectiv ș.a.), iar concluziile au fost publicate în 1978, stârnind, cum era de așteptat, un deosebit impact în mediile literare.** La 11 ani după prezentarea publică a „dosarului «M»", o distinsă colegă din Cluj a profesorului Paul Cornea, Ioana Em. Petrescu, îi propune acestuia din urmă o redeschidere a dezbaterii privind paternitatea celor trei texte poetice, inițiativă care a dus la publicarea, în 1989, a unei convorbiri realizate între cei doi eminenți specialiști, în care au fost reevaluate argumentele pro și contra privind cele două ipoteze de lucru.***

Urmărind atent argumentele ce au generat arhitectura acestei dileme privind identitatea unui autor și care au fost construite pe baza informației istorico-literare ce va fi fost disponibilă la data investigației (anul 1978, respectiv, 1989, anul re-evaluării situației acestui dosar de paternitate literară), trebuie să recunoaștem faptul că, dacă e să ne reprimăm orice evaluare emoțională, bazată pe recursul la intuiție, devine tot mai vizibil faptul că piesele acestui dosar (ce cuprinde cele trei poezii, la care se adaugă variantele lor, precum și scrisorile ce le însoțesc), chiar dacă par a recomanda o identitate unică, ea este departe de a trece drept și una omogenă.

---

solicitată înțelegerea destinatarului pentru păstrarea anonimatului celui ce expedia scrisorile respective, iar în privința publicării versurilor respective apărea chiar un accent ceva mai apăsat: «Aștept răspunsul Dv. în poșta redacției pentru a vedea ce trebuie să fac cu poeziile: sau să sper publicarea în „Convorbiri", sau să alerg la o altă revistă cărela să-i placă spiritul și forma poeziilor mele».

* Textul poeziei *Depărtare*, ce figura în cea de-a doua scrisoare, apare publicată, cu modificări semnificative, în *Contemporanul*, nr. 3, septembrie 1884, p. 222-223, sub titlul *Amintirile*.

** v. *Manuscriptum*, nr. 3/1978.

*** *De vorbă cu profesorul Paul Cornea*, în *Steaua*, nr. 4/1989; materialele analizelor și piesele acestui dosar pot fi regăsite în Paul Cornea: *Inedite eminesciene? Enigma dosarului „M"*, în volumul *Aproapele și departele*, editura Cartea Românească, 1990, p. 300-347.

Ca atare, lectura textelor respective pare a radiografia mai curând o acumulare de fracturi identitare ce duc la configurarea unei identități problematice, la limită chiar indecidabilă, construită prin cumularea unor fracturi identitare.

Ca atare, capătă o tot mai mare consistență impresia că textele dosarului respectiv nu au o construcție retorico-stilistică realizată dintr-o singură fibră poetică. Astfel, pe de o parte, discursul poetic al celor trei poezii nu indică întru totul acel eminescianism pe care îl cunoșteam din zilele fericite ale poeziei eminesciene, dar trebuie să acceptăm, desigur, că „nu este în fiecare zi Duminică" și să luăm, în definitiv, seama că acestea sunt niște texte din cursul anului 1885, dată la care biografia eminesciană se afla prinsă în ceea ce consideram mai devreme a fi o veritabilă „carantină thanatică". Pe de altă parte însă, nervurile discursului poetic din aceste texte dovedesc o similitudine considerabilă, o consubstanțialitate de univers, viziune și chiar instrumente poetice, cu restul liricii eminesciene (ba chiar și cu universul postumelor), încât se insinuează aproape de la sine senzația unei sosii poetice a discursului eminescian.

În tot acest dozaj indicibil de similitudine și fractură, ce caracterizează o identitate neomogenă, își face loc senzația participării la un *joc de identificare*, în care rolul ambreiorului narativ îl joacă mecanismul mascărilor și demascărilor succesive. Pe de altă parte, însă, nu pare să fie exclusă nici ipoteza unui *joc de manipulare*, construit pe balansul simulare – disimulare, căci iată: deși textele respective erau semnate cu inițiala „M", una dintre poezii urma să fie publicată, cu modificări semnificative, în numele lui D.A. Teodoru. Astfel că îți vine, parcă, să reiei o întrebare ce a consacrat un adevărat stereotip: când a fost „autorul" sincer, când a semnat pur și simplu textele respective cu inițiala „M" sau când a atribuit o anume identitate autorului, semnând D.A. Teodoru? Când era autorul sincer, atunci când în scrisoarea adresată lui Negruzzi, ce era – să ne reamintim – subsemnată cu inițiala „M", insinua în legătură cu condiția „anonimatului" la care tocmai recursese: „sînt pricini cari mă nevoiesc a vă ascunde *chiar* Dv. numele ce port" (s.n. – I.C.) sau atunci când avea să renunțe la „anonimat" pentru a publica poezia *Amintirile* sub numele Teodoru? Dacă va fi fost Teodoru autorul din spatele acestor poezii, la ce îi va fi slujit recurgerea la inițiala „M" atunci când, în cea de-a doua scrisoare, relua întărind o insinuare privind posibila presupunere a autorului ("Îmi pare rău că nu pot nici de astă dată să ridic vălul anonimatului care, după cum îmi închipui, aruncă oarecare bănuială asupra mea.")? Voia, oare, semnatarul scrisorii să inducă destinatarului anumite prezumții insidioase, încercând să orienteze orizontul de

așteptare spre niște „piste false"? Sunt inocente mesajele lansate de autor prin intermediul textelor non-ficționale (epistolele adresate lui Negruzzi) și al textelor poetice (poeziile, ca atare) sau nu cumva încalcă ele tocmai maxima sincerității? Ni se pare că unele gesturi verbale conținute în piesele «dosarului „M"» pot recomanda un real potențial de manipulare, însă informațiile istorico-literare de care dispunem, chiar și astăzi, nu ne ajută suficient pentru a face lizibil jocul intenționalităților declanșate de presupusul autor.

Astfel, față de referințele ce compuneau – la data investigației – fișa bio-bibliografică și critică a lui D.A. Teodoru, mai putem astăzi adăuga câteva piese: un substanțial studiu dedicat poeziei lui G. Coșbuc: *Ceva despre poeziile lui Coșbuc*[*], dar care atestă o gândire analitică ce operează prin filtrul poeziei eminesciene; un studiu, publicat în serial, rezervat polemicii dintre paradigma artei pentru artă și a celei a artei fundamentate pe paradigma „științifică": *Știință pentru știință și artă pentru artă*[**], în care poezia lui Eminescu este valorizată în termeni ideali; de asemenea, merită a fi menționată și recenzia lui Teodoru la broșura lui G.D. Pencioiu, prin intermediul căreia era prezentată proza *Sărmanul Dionis*[***]; ca reper al unei valorizări post-sincrone a poziției lui D.A. Teodoru în raport cu poezia eminesciană; merită văzut și articolul lui C. Săteanu, din 1921, *Un capitol cultural din vechea mișcare socialistă (Poezia socială. Cântăreții „Lumei nouă"...)*[****]; aceste eforturi de completare a informației referitoare la identitatea lui D.A. Teodorescu relevă un autor ce va fi fost în mod categoric preocupat de analiza liricii eminesciene, interesul său trădând un intim exercițiu de asumare.

Și, totuși, acest supliment de informație istorico-literară, alături de alte înnoiri ale aspectului documentar ce au devenit disponibile între timp – între care ar merita o mențiune specială fie și numai recenta și substanțiala revelare a unui segment deosebit de semnificativ din corespondența dintre Eminescu și Veronica Micle[*****], ce

---

* v. Teodoru, D. A.: *Ceva despre poeziile lui Coșbuc*, în *Arhiva Societății Științifice și Literare*, VIII (1897), nr. 1-2, ianuarie-februarie, p. 1-67.

** v. Teodoru, D. A.: *Știință pentru știință și artă pentru artă*, în *Contemporanul*, VII (1890), nr. 8, august, p. 162-178; nr. 9, septembrie, p. 203-218; nr. 10, octombrie, p. 306-345.

*** v. Teodoru, D.A.: *Dl. Pencioiu și „Sărmanul Dionis"*, în *Contemporanul*, VII (1890), nr. 7, mai-iulie, p. 92-96.

**** Săteanu, C.: *Un capitol cultural din vechea mișcare socialistă.* (poezia socială. Cântăreții „Lumei nouă"...), în *Cuvântul liber*, București, III (1921), nr. 4, 15 martie, p. 14-17.

***** *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit, corespondență inedită M. Eminescu – V. Micle*, Editura Polirom, Iași, 2000.

are darul de a completa un anumit context biografic, ca și punerea în circulație a 100 de noi documente referitoare la personalitatea lui Eminescu* – nu avem încă senzația că au izbutit să realizeze o masă critică de informație nouă care să permită formularea, în sfârșit, a unei opțiuni inechivoce în privința identității autorului ce șade ascuns în spatele „dosarului «M»".

Așadar, fără a ne permite să avansăm în cele de față unele opțiuni suplimentare privind soluționarea dilemelor ce țin de acest caz, am considerat necesar în primul rând să readucem în atenție „dosarul «M»", care cuprinde o poveste exemplară, ce evocă încercările limită pe care câteodată istoricul literar este chemat să le parcurgă. Dacă, de obicei, efortul hermeneutic este pus în slujba înnoirii viziunii critice în fața unor opere ce sunt deja „clasate" de experiența estetică a uzului comun, iată că, într-o astfel de situație, toate resursele de inventivitate hermeneutică și circumspecție semiotică sunt convocate pentru a încerca elucidarea unui detaliu care, în situații normale, este furnizat ca o pre-condiție a derulării a însuși jocului literar: relația dintre textul literar și numele autorului. Iar dacă cel mai adesea textul trece drept o sosie a autorului, iată însă că nu întotdeauna această relație constituie o fatalitate a jocului literar. Nu se putea trece însă mai departe fără a semnala excepția situației în care masca se insinuează în relațiile dintre operă și autor, virusând chiar setul regulilor ce constituie pre-condițiile jocului literar. În atari situații, pare că toată inventivitatea istoricului și intuiția critică sunt chemate pentru a refuncționaliza un sistem căruia i-a fost avariat tocmai BIOS-ul**.

* * *

În fond, atât sosia cât și masca sunt spețe ale simulacrului, interesând deopotrivă și istoria celebrelor falsuri. Diferența dintre ele stă în faptul că, pe când sosia este, socialmente, acreditată, printr-o practică sociologică, masca este tangentă cu zodia carnavalescului, riscând să cadă în dizgrația practicilor sociale acreditate. Deformarea măștilor eminesciene poate merge, uneori, cum am văzut din „dosarul receptării", spre o deviantă simili-carnavelescă, în receptarea unor Al. Grama, A. Densușianu, I.S. Ordeanu etc. Dar cel mai

---

* *O sută de documente noi*, Editura Eminescu, București, 2000; ediție îngrijită de George Muntean.

** BIOS, termen ce desemnează modul de structurare a unui sistem plecând de la configurarea inputurilor și a outputurilor sale (Basic Input – Output System).

adesea măștile poetului sunt în căutarea unui consens social, reprezentând mai mult sau mai puțin o suită de deformări anamorfotice, care încearcă să păstreze totuși o legătură cu modelul pe care, de altfel, îl „evocă". Interesul nostru merge spre înțelegerea sau găsirea acelei motivații a deformării anamorfotice care să limiteze totuși impresia reprezentărilor haotice, arbitrar-aberante. Evident că, mizând pe anumite nevoi legitime – nevoia (culturală) de (a te sprijini pe) Eminescu (ca pe un înaintaș) sau nevoia reprezentării lui – istoria falsurilor a produs revelații în cadrul istoriei eminescologiei. Modalitatea împlinirii acestor nevoi, prin falsuri fotografice sau prin false mărturii documentare, nu au făcut decât să contribuie la „romanțarea" vieții și a operei lui Eminescu. Acest efect de „romanțare", al cărui campion pare a fi Octav Minar, a dus evident la o supra-licitare a anumitor semnificații ale operei eminesciene, atunci când masca tindea să rivalizeze cu modelul.

În epoca de care ne interesăm, sosia lui Eminescu confirma și o anumită „așteptare de autor". Ca atare, Eminescu era *poetul*. Prozatorul Eminescu, în schimb, nu constituia decât o mască a poetului. Deși a stârnit un interes parțial în epocă, proza nu caracterizează în mod decisiv pe *primul Eminescu*. Autor al *Epigonilor*, ca și autor al *Scrisorilor* și *Luceafărului*, autor al romanțelor, dar și al recuperării etnice și istorice, identitatea primului Eminescu este una spectrală. La fel, portretul eminescian făcut de către T. Maiorescu își găsea complementul polemic în cel executat de I. L. Caragiale. Mai târziu, însuși G. Călinescu, realizând nu altceva decât tot un portret lui Eminescu și, plasându-l la finalul *Vieții lui Eminescu*, în ultimul capitol al volumului, îl va intitula *Masca geniului*, ca semn al susceptibilității oricărei sosii de a suferi, mai devreme sau mai târziu, conversiunea în mască. Dacă visul de noblețe al oricărei măști este de a deveni, la o adică, sosie, istoria eminescologiei arată că puține sunt sosiile care s-au sustras conversiunii în mască.

Imaginea lui Eminescu este dublul operei eminesciene. Ea poate să tragă, după cum se raportează față de identitatea operei, fie spre mască, fie spre sosie. Prin cultivarea sosiei, se cultivă iluzia identității, smulgerea măștii anulând însă această iluzie. Ceea ce evocă imaginea lui Eminescu din opera autorului, masca revocă. Sosia se substituie operei, echivalând-o cu o anumită imagine asupra ei; masca infirmă similitudinea, disimulând-o. Ca expresie a verosimilității maxime, sosia reprezintă acreditarea ideii critice, pe când masca este corespondentul discreditării ei. Prima este simbolul păstrării interpretării în limitele textului; cea de a doua reprezintă elanul speculativ atunci când sare peste text, profitând din plin de experiența pre-textului. Prima e o pledoarie a fidelității, cealaltă a

infidelității, în schimb ambiția ambelor este de a deveni creatoare, benefice. Sosia reprezintă prilejul de a echivala sinele creatorului cu „cel ce sunt", iar masca cu „un altul". Între fractura identității adusă de mască și continuitatea adusă de sosie e o problemă de iluzie, adică de dozaj. Istoria eminescologiei este de aceea și o competiție a încercării de a surprinde sinele eminescian, o competiție între masca și sosia operei, adică între cele două mari ipostaze ale receptării.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

E.2. NEGOCIEREA IDENTITĂȚII GENEALOGICE: *EPIGONII* – SCUTUL POETIC EMINESCIAN

Despre Gr. H. Grandea, cu care Eminescu se întâlnise între altele și în cadrul organizației *Orientul* și mai apoi la *Timpul*, se spune că îi plăcea să se creadă nepotul lui Byron. Se spune chiar că își făcuse și o poză care să-i „ateste" gesturile byroniene, îndelung exersate. Ba încă pusese la bătaie „cuviosia" bunicii sale, făcând din tatăl său, Haralambie, nu altceva decât fiul natural al lui Byron. Se înțelege că sacrificiul memoriei bunicii, întru totul delicat, nu ar fi fost ușor și nici posibil dacă nu ar fi fost totuși atenuat de alte rațiuni care urmau să răscumpere, la un nivel mult mai înalt, (toate) riscurile presupuse de o atare „dezvăluire" senzațională, ținând de maxima intimitate. În acest fel, budoarul – fie el chiar și al bunicii – era anexat și „patronat" de interesele nepotului, care „trăia" din „micile economii" ale bunicii. Totuși, din spatele lucrurilor răzbate intenția unei anumite *strategii de acreditare* pe baza revendicării (pasibilă de acuzația, în acest caz, de furt calificat) unei *licențe de noblețe*, care abia aceasta ar fi urmat să dezvolte o serie de consecințe scontate. Și ar însemna să nu spunem încă totul despre acest presupus nepot al lui Byron, cu atât mai mult cu cât pe seama presupusei ascendențe a lui Grandea făcea un deosebit haz chiar V. Alecsandri. E drept că Alecsandri nu venea din „cețoasa" Londră, ci mult mai de aproape, descinzând (susținea el) dintr-un cavaler venețian, și încă dintr-unul dintre aceia care făcuseră faima epocii de strălucire a Veneției. Spectacolul se întregește, deviind către o „bastonadă", care lasă în urmă orice „rezon", atunci când în scenă apare C. Sion, cel care, alături de alții, (răs)tălmăcește, prezumptios, datele despre originea poetului, pe care, pentru întâia dată, D. Petrino l-a încoronat (compensativ?) ca „rege al poeziei". Mă rog, Petrino în calitate de nepot al lui Doxachi Hurmuzachi putea să-i concesioneze acea coroană poetică lui Alecsandri. Bineînțeles însă că strategia avea de răzbunat un atavism, cu care făcea în cele din urmă pereche: „ambițul" de a nu lăsa „nereperate" mădularele vreunei onori vătămate.

Oricum această modalitate de definire, nu prin acreditarea sinelui, ci prin revendicarea unor *contraforți genealogici* era un procedeu uzitat, fie că putea fi grefat sau nu pe un complex al originii. I.L. Caragiale, bunăoară, își râdea de iluzia că identitatea lui ar putea fi dată de originea lui și trimitea de la Berlin în țară o poză în care era îmbrăcat în vestimentație de albanez. Nu același lucru îl făcea însă Mateiu Caragiale, care se exersa cu zel în confecționarea acelor „copăcei" generativ-transformaționali ai istoriei personale. Nici Al.

Macedonski nu ocolea problema genealogiilor, mai ales când acelea care ar fi putut să vină în discuție puteau fi tocmai ale familiei regale. Într-o respectuoasă cerere adresată guvernului, el solicită, deloc inocent, mimând însă nonșalanța, nu altceva decât publicarea genealogiei casei regale, sub motivul că astfel ar fi putut fi evitate mai ușor situațiile de lezmajestate. Ce nu a putut evita Macedonski, în schimb, a fost procesul ce i s-a intentat degrabă în baza acestei curiozități privind itinerariul istoric al identității casei regale.*

Pe de altă parte situația pare similară în cazul lui Carol I, la care rezolvarea originală uzează într-adevăr de ingeniozitate. „Lipsită de rădăcini în solul național, dinastia nou creată trebuia să-și afirme tradiția, iar la nevoie să și-o inventeze", scrie un exeget al lui Caragiale, Șt. Cazimir, punându-l pe dramaturg „față cu kitsch-ul" epocii sale.[195] Rezolvarea artistică de data aceasta este prilejuită de un edificiu arhitectonic, în care pare zidit la temelie, ca spre a rezista mai bine, un arbore cu o genealogie culturală încărcată: „Castelul Peleș, inaugurat în prima lui formă în 1883, la doi ani după proclamarea regatului, încearcă să răspundă acestei necesități (...) La Peleș, dinasticismul capătă forme disparate și hipertrofice: un edificiu în stilul Renașterii germane, cu numeroase încăperi de aceeași factură, dar și cu altele în stil florentin, baroc, rococo, maur, Empiré etc. Decorația și mobilierul sunt, în totalitate copii: lambriurile de nuc ale holului de onoare – după sala de ceremonii a Camerei de comerț Lübeck; soba de teracotă din sala de consiliu – după un original aflat la muzeul din Zürich; dulapurile cu intarsii din sala florentină – după cele din castelul Borrtomero; mesele de marmură din aceeași încăpere – după piese de epocă din Muzeul Uffizi ș.a.m.d." Această genealogie culturală atestă furia inventării unei tradiții scoase din pământ, din iarbă verde, care s-a reflectat printr-o caraghioasă scorneală de stiluri. A inventa o familie e totuna cu a inventa o tradiție (a unei familii). Iar când un strămoș e ba maur, ba florentin, ba din Lübeck, ba din Zürich, e limpede că scorneala e curat inventată.

Dar iată și o viziune parodică a acestor arbori genealogici, crescută pe nesimțite de-a dreptul în imediata noastră apropiere, în Cișmigiu: „Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac. Mai totdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui:

---

* Un interes aparte pentru anecdotica legată de practica „contrafortilor" genealogici o arată și *Istoria...* lui G. Călinescu, care consemnează adeseori astfel de găselnițe identitare ce țineau de cutuma unui anumit ambient mental.

Popescu + Dana + Cristi + mama = Love (...) Fiecare arbore genealogic crește deja lăcuit și încrustrat cu motive populare, așa că poți rupe orice crenguță drept suvenir."[196]

Complicata problemă a *identității*, care în filosofie e grevată de tradiția unor dileme remanente, nu poate fi nicicum soluționată prin racordarea ontogeniei la ultimele etape ale filogeniei. Racursiul genealogiei nu explică decât, eventual, contraforții identității, nu și identitatea ca atare, căci, de fapt, în spatele oricăror răspunsuri se ivește, neastâmpărată, o aceeași insațiabilă întrebare: bine, dar de fapt cine ești tu?

Dincolo însă de acest aspect, variantele și mai ales manierele de rezolvare a acestei probleme pun în lucru alte mecanisme și strategii, ce ies la lumină abia în scenariile culturale cu dezvoltare amplă. În plan cultural, cum observa Mircea Martin, un caz analog îl reprezintă abordarea acordată ideii „originilor", așa cum apare ea consacrată prin intermediul *Istoriei...* lui G. Călinescu: „Vechimea noastră începează, așadar, a mai fi măsurată prin descendența latină, invocându-se în schimb autoritatea atestată istoric a geților și autonomia lor imemorială". Recurgând la o astfel de definire a „genealogiei" culturii române, ceea ce se propunea era, de fapt, un act de recompunere a unei istorii literare ce ar fi devenit „mai veche și mai demnă".[197]

Făcute cu sau fără umor, mai în glumă sau mai în serios, aceste hărți ce raportează ontogenia la filogenia imediată, acoperă totuși o necesitate. Căci, dacă problemei identității nu i se poate lega un unic și satisfăcător răspuns (această imposibilitate fiind în acest caz semnul apartenenței la o paradigmă a problemelor fundamentale, al acelor „blestemate chestiuni insolubile"), trebuie recunoscut că a răspunde la întrebarea „cine ești", începând prin a arăta „de unde vii", reprezintă, totuși, un „început". Înseamnă a recunoaște ființei una din legile ei fundamentale: aceea a devenirii, a identității mișcătoare. Noi nu suntem azi ce am fost ieri și nici ce am fost acum un an. Vârstele își dau mâna, iar tu nu ești decât șirul de ființe care-și dau mâna prin timp. Tot la fel și în istoria trans-individuală a ființei: tu ești ultimul (deocamdată) dintr-un șir de indivizi care și-au dat viață, succesiv, până la tine. Ești „punctul de fugă" al piramidei strămoșilor. Independent (sau nu) spiritual, le ești, biologic, îndatorat, recunoscându-le „cauzalitatea", în sensul confirmării unei succesiuni. În schimb, asimilarea până la indistincție a criteriului tipologic cu cel cronologic face posibilă exacerbarea veleității originilor.

Tocmi această cultivare a originilor culturale este necunoscută sau oricum diminuată în cazul „oamenilor începutului de drum", cum remarca Paul Cornea.[198] Iar junimiștii, ultima promoție a unei

generații care a intrat în literatură cu acest sentiment adamic, au fost beneficiarii aceleiași dezinvolturi pentru care totul era (încă) de (re)făcut. Dacă până la *Junimea* emblematic pare a fi fost – pentru vârstă „mitică" a literaturii române – ca tip de creator, al micului demiurg, Meșterul Manole, cel care reia în fiecare zi munca de la capăt, atunci pentru literatura ce urmează de aici înainte simbolic este marele Demiurg. Căci el aduce în literatură cronologia și istoria, care începe cu *Junimea* din prima zi a săptămânii, așadar de luni. Oricum, chiar și această „săptămână" a creației nu poate fi decât grevată de multiple contradicții, caracteristice perioadelor de „tranziție". *Junimea*, și mai ales începutul ei, este situat „pe falie", acolo unde se întâlnesc și se ciocnesc două vârste ale istoriei literaturii române. De-o parte, literatura epocii de la 1848, al cărei ax cardanic îl reprezintă etnicul (precursorul eticului în varianta ulterioară), de cealaltă parte, o literatură care-și caută determinările în interior, în estetic așadar. O epocă marcată, deci, de polemici (adesea cu largi deviații) între adepții artei pentru artă și cei ai artei cu tendință, polemică ce va cristaliza sub forma unei axe mentale structurante. Ca în orice literatură vie, de altfel, reacțiile principiale se întrepătrundeau, de asemenea, cu cele neprincipiale, încât harta sinoptică a epocii înregistrează un „climat" literar care favoriza mai curând tensiunile decât relaxările. O epocă marcată de o accentuată dinamică a derivei continentelor literare, ce se ciocnesc adesea, cu reașezări ale plăcilor „tectonice", care implicau – astăzi o putem spune cu siguranță – minți dintre cele mai luminate din întreaga literatură română. Să ne oprim, așadar, asupra câtorva tensiuni ce guvernau momentul 1870, decizând asupra importanței poemului *Epigonii* și, implicit, a „conjuncției" dintre Eminescu și *Junimea*.

* * *

Pentru cititorul de azi, amator de „memorii" literare, care îl citește pe Iacob Negruzzi cu ale sale *Amintiri de la Junimea*, decizia Junimii privind publicarea poemului *Epigonii* în *Convorbiri literare* are un deznodământ fericit, care face gol în jurul lui, consacrând un poem de la care începând putem vorbi despre un tânăr poet Eminescu care începe, conștient, să joace un rol în istoria *Junimii*: „(...) ținînd seama de talentul poetului, i-am publicat poezia chiar în fruntea *Convorbirilor*, unde tipăream versuri foarte rareori, numai în cazul cînd credeam că ele au o valoare deosebită."[199] Spațiul tipografic privilegiat ce a fost oferit poemului *Epigonii* reprezintă, în cadrul unei strategii de etalare tipografică, o judecată de valoare sui-generis, care se adăuga opțiunii redactorilor, dublându-i miza. Aceasta pare,

pentru noi astăzi, judecata care a consacrat poemul de-a dreptul, parcă, în sincronia valorilor istoriei literare române.

Totuși, să privim puțin în racursiul fericitului deznodământ. Și ce iese la iveală mai întâi, în chiar citatul de mai sus din memoriile lui Negruzzi, este o conjuncție adversativă, aflată la inițiala unui raționament: „*dar*". Adică, aproape că îți vine să crezi că: *deși* poemul fusese foarte apreciat în Junimea (sau cu vorbele lui Negruzzi: „A doua poezie, intitulată *Epigonii*, iarăși a făcut mare efect în Societatea noastră din cauza frumuseții versurilor și originalității cugetării"), *așadar: cu toate acestea*, poemul a fost publicat *la loc de cinste*. Numai că, și acum vedem mai bine, autorul subliniază rezonul care a dus la decizia publicării poemului: „ținând cont de *talentul* poetului", apăsând prin urmare mai mult pe talentul poetului și insinuând o rezervă față de „*originalitatea* cugetării". În legătură cu sintagma din urmă vom înțelege că aceasta nu este atât o laudă nemăsurată, cât ea reprezintă o distanță de gardă luată față de o originalitate la care ideologia junimistă nu mai putea participa: „Negreșit că în fond nu era cu putință să ne unim cu părerile lui Eminescu", adaugă Negruzzi; iată, așadar, care era rostul acelei conjuncții adversative. Opoziția de fond nu era chiar atât de mică și de neglijabilă, dar ideologia junimistă pare să fi fost prinsă în vertijul retoric al discursului *Epigonilor* și topită de „frumusețea versurilor". „O societate în care critica juca un rol așa de însemnat nu putea considera ca autor de valoare pe Ciichindeal, Mumuleanu, Prale, Bolliac, etc.; din care unii sunt mult prea jos chiar de cea mai simplă mediocritate". Talentul și victoria autorului nu sunt, așadar, doar „poetice", ci și „strategice", în măsura în care poezia trădează o ideologie culturală. Fără îndoială, junimiștii se vor fi simțit într-un fel contrariați, iar publicarea acestui poem, în care se făcea elogiul „magaziei de vechituri", era un gest puțin contre-coeur. Dar junimiștii sunt prinși pe picior greșit și turnirul poetic este câștigat de Eminescu, adică de cel care, la rândul său, nici el nu-și putea călca pe inimă. El a ieșit din impas cu o dezinvoltură retorică tinerească, propunând poemul *Epigonii* ca pe o oază a bucuriei și hedonismului lecturii. Cum se justifica această atitudine? Un scriitor celebru, până mai ieri contemporan cu însăși mijirea post-modernismului românesc, Marin Sorescu, spunea: „Nu pot fi prea aspru cu minorii de altă dată. Îmi păstrez energia critică pentru minorii de azi".[200] Această frază ar fi putut fi scrisă și de Eminescu ca addendă la *Epigonii*. Privind și mai departe, în lungul acestui deznodământ fericit, se poate vedea că atitudinea de un echivoc ostentativ a lui Eminescu, care venea cam în răspărul ideologiei junimiste, nu era la prima „abatere". Rezonanța mult

lăudată a lui Eminescu cu spiritul *Junimii* trebuie înțeleasă ca o valoare dobândită și care îngăduie nuanțe, așadar.

În scrisoarea către Iacob Negruzzi, Eminescu argumenta atenția acordată acestor minori (dar mulți!) prin faptul că „te mișcă acea naivitate, sinceră neconșciută cu care lucrau ei."[201] Iar dacă acea „naivitate sinceră" de care vorbește Eminescu nu este totuși, cu siguranță, proprietatea exclusivă a acestor minori învechiți, căci, iată, lor li se alătură ca un precedent ilustru însuși numele lui Shakespeare („predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale; îndată însă ce conștiința vine că imaginile nu sunt decît un joc – atuncea după părerea mea se nasce neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni") cu atât mai mult trebuie citit aici un sens polemic. Încât opțiunea pentru o listă a acestor precursori lipsiți, în mare parte, de un suport real al notorietății trebuie înțeleasă tocmai ca o opțiune strategică vizând alegerea unor exemple (mai puțin) potrivite, în vederea ilustrării unui argument ce era altfel de nerespins. Or, tocmai exemplele, cu pertinența lor care vine din ostentația practicării unui anti-joc ideologic, joacă aici un rol cu *skepsis* (acesta era chiar titlul anterior al poemului!). Dacă acest atribut al „sincerității" artei este un postulat, ba chiar o tautologie, în cazul operei marilor scriitori, în cazul scriitorilor minori „sinceritatea" pare să îi expună oprobriului public, pentru că atunci când ea apare este automat (și abuziv) asimilată „naivității". Iar dacă naivitatea poate fi un termen cu tăiș dublu: pe de o parte „ignoranță", pe de alta „stare de grație", în schimb „sinceritatea" pare un termen mai puțin evaziv, căci în artă ești sincer numai când și dacă poți, acesta fiind însuși semnul izbânzii. Or, dacă naivitatea sinceră a acestor scriitori minori „te mișcă", trebuie să ne întrebăm dacă tentația de a-i plânge se mai justifică cumva. Sensul cu skepsis al polemicii se limpezește în sensul următor: dacă această lecție a *sincerității* artei nu o putem deprinde măcar de la scriitorii cu adevărat mari (și numele lui Shakespeare era susceptibil de a fi oferit ca un exemplu edificator, doar că în poem nu se justifica apariția acestui nume, așa cum în scrisoarea adresată lui Negruzzi însă se întâmplase), să o învățăm atunci barem de la acești scriitori minori, căci ei, neasemenea în statură cu geniile, le sunt totuși contemporani în absolutul sincerității.

În fond, să ne înțelegem: Eminescu nu susținea alți autori decât *Junimea* și nici nu disculpa pe cei blamați. Un lucru doar îi despărțea: exact unul și același care face ca atunci când doi oameni spun același lucru, spusa lor să nu aibă, totuși, același înțeles, cum spune laitmotivul unui poem: non idem est si duo dicunt idem. Acest refren aparține unui poem ce merită, credem, a fi citit în vecinătatea

Epigonilor (*Noi amândoi avem același dascăl*). Poezia din urmă reia parcă, în 1879, aceeași idee din structura de adâncime a *Epigonilor*, exprimând de data aceasta cu mai multă fermitate, dar și claritate, o poziție principială tipic eminesciană, decantată deja însă la acea dată:

„Tu zici că patria e-n decădere,
De rîs și de ocară c-au ajuns;
Cînd cineva opinia mi-ar cere,
El ar primi tot astfel de răspuns,
Ca de rușine ochii să-i închidem:
Non idem est si duo dicunt idem.

Căci din adîncul gîndurilor tale
Răsare ură, din al meu amor.
Tu ai vrea tot să meargă pe-a sa cale,
Eu celui slab îi sunt în ajutor.
Cu-același gînd, noi totuși ne desfidem:
Non idem est si duo dicunt idem.

Pe mine răul, deși rîd, mă doare,
Mă ține liniștea vieții-ntregi (...)"

Între bine și rău, între a ocărî și a apăra, care par aici legate într-un tandem, pare a fi doar o diferență de pondere, de dozaj, care poate preschimba, ca în cazul pharmakonului, medicamentul în otravă: „Pe mine răul, deși rîd, mă doare." Așadar: „non idem est si duo dicunt idem". Și, oare, nu același lucru îl susține, și în 1870, Eminescu în scrisoarea adresată lui Iacob Negruzzi: „Între corespondențele Redacțiunii am văzut un răspuns către V. Dim. Dacă e Vasile Demetrescu acela căruia i-ați răspuns, aș avea a vă aduce aminte că o respingere prea aspră îl poate face să se îndoiască de sine însuși, și că poate e rar un om, care să se descurajeze mai ușor ca Demetrescu. Altfel veți fi băgat de seamă, cum că are mult talent, deși fantasia înecă reflecțiunea (...) Dimitrescu nu e un geniu deși e poet. Poate că mi-o veți ține de rău, că v-am făcut observațiunea aceasta, dar am cumpănit *respectul* ce vi-l datorez, cu *iubirea* ce o am pentru descurajatul meu amic. Dacă e rău ca să predomine iubirea, îmi retrag cuvîntul, și Vă rog a crede că n-am spus nimic." (s.n. – I.C.)[202] Așadar, „iubirea" și „respectul" sunt totuna, din moment ce ambele țin de o „datorie" simultană (a respectului, dar și a iubirii), însă între ele există o diferență care le face specificitatea ireconciliabilă. Propensiunea lui Eminescu pentru protecție („eu celui slab îi sunt în ajutor") face din *Epigonii* o „oază" și ridică poemul la înălțimea unui *rit de protecție*, ilustrând vocația de *erou civilizator* a autorului.

În fond, Eminescu își ilustrează cu acest poem pregnanta sa manieră de abordare a istoriei, căci el îi privește pe pașoptiști într-o ordine nu atât cronologică cât atemporală, a unei *tradiții simultane*, făcând din ei niște contemporani sui-generis, percepându-i ca prezent – prin ceea ce rezonează din ei la sensul actualității (principiul fanteziei și al sincerității). Poemul aduce cu sine scenariul modificării tradiției, în care înnoirea, ruptura de orizont (preconizată în partea a doua a poemului, la modul satiric) este premersă de o asumare (o redimensionare) a tradiției, după un criteriu al viabilității (reflectată în prima parte a poemului). În ciuda aparențelor, nu criteriul *inventarului* este cel care decide în *Epigonii*, ci unul al tradiției recuperabile, adică al *viabilității*. Odată intrat în „magazia de vechituri" se procedează la o recuperare, dar după o ordine dirijată, a preferențialului.

Or, dacă psihologia junimiștilor, de oameni ai unui ultim „început (fondator) de drum" îi făcea (altfel cu îndreptățire) să considere că tradiția, singura tradiție reală și îndreptățită, o constituiau chiar ei, poziția lui Eminescu față de acest lucru, chiar dacă se situa principial de aceeași parte a „baricadei", nu excludea nuanțări, considerate absolut necesare. Și aceasta chiar dacă, pentru câștigarea dreptului la recunoașterea nuanțelor, trebuia trecut, evident „cavalerește", printr-un *turnir*. *Recuperarea unei identități consonante* a trecutului, ca și *protecția Epigonilor*, intrau în miza acestui turnir. Să ne apropiem privirea, așadar, de scenariul acestui turnir, în urma căruia epigonii aveau să capete drept de cetate. Ținuți în anticamera literaturii, trântindu-li-se ușa în nas sau exilați fiind de-a dreptul în „magazia de vechituri", epigonii (cu un efectiv sporit de numărul epigonilor eminescieni), se întorceau înapoi pe fereastra acestui poem.

* * *

Critica a stabilit, și e suficient să amintim studiul (de referință) al Zoei Dumitrescu-Bușulenga despre *Eminescu și lumea miturilor*[203], rezonanța pe care o are tema mitului vârstei de aur în poemul *Epigonii*. Însuși poetul o sugera, reproducând la începutul scrisorii către Iacob Negruzzi două versuri din Schiller în chip de motto:

„Alles in Deutschland hat ich in Prosa und Versen Verschlimmert
Ach, und hinter uns liegt schon die golden Zeit!"

(„În Germania totul a degenerat în proză și versuri
Ah, și ce departe de noi este trecutul de aur").

Preluând certitudinea înscrierii tematice a poemului, am încerca avansarea, sub beneficiu de ipoteză, a unei lecturi care să vină, de

fapt, în susținerea aceleiași idei. Căci, dacă e limpede că în acest poem avem o ilustrare a temei trecutului de aur, n-ar fi cu totul riscantă, credem, realizarea unei analogii cu o „știință a trecutului", așa cum a fost numită heraldica, ca disciplină a stemelor, blazoanelor sau scuturilor. Apelând la ipoteza unei lecturi heraldice a poemului, pare să se creeze oportunitatea unor nuanțări în scenariul de lectură a poemului și chiar să se etaleze și alte argumente care să consolideze opțiunea încadrării poemului în acea temă a trecutului de aur. Astfel, primele versuri au fost citite ca o referire la un „botez" ritualic de inițiere, înțeles și ca regresie într-un trecut tainic. Totuși, acea „cufundare" („Cînd privesc zilele de aur a scripturilor române, / Mă cunfund ca într-o mare de visări dulci și senine"), care e însoțită de un efect de hipnoză stârnit de un „vertij" al istoriei („Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri") ar putea consacra și referirea, filigranată, la modalitatea abîmării din heraldică. Astfel, când peste un scut (pe care era adesea figurată simbolic genealogia celui ce îl purta), se aplicau „peste toate" simbolurile în centrul său (altfel spus „în inima" ori „abisul" scutului – sur le tout du tout, en coeur ou en abîme) niște scuturi mai mici, asta „servea pentru așezarea armelor primordiale ale familiilor foarte vechi și cu foarte multe ramuri descendente"[204]. Recuperarea originii (nobile) pe scurt era, în acest fel, o modalitate de înscriere în trecut, de „plonjare", de „cufundare" în „abisul" scutului, fapt care oferă deopotrivă și explicația vizuală a efectului halucinatoriu produs de litotizarea succesivă a scuturilor plasate în abisul scutului. Să mai amintim, de exemplu, că scutul unei familii putea fi folosit ca ex-libris sau că pe vechile scripturi puteau fi reproduse peceți sau steme domnești? Pe unele steme chiar apare, în „bordură", o suită de steme mici care par să „colinde" circular spațiul respectiv.

Prima strofă a poemului, ca expresie a ruperii peceților ce „zăvorăsc" sfintele scripturi, legate în aur, și-ar putea găsi astfel un echivalent în gestul deschiderii unei cărți evocat și în incipitul consacrat de Bălcescu în *Românii supt Mihai-Vodă Viteazul* („Deschid sfînta carte..."). De altfel, sintagma „zile cu trei sori în frunte" nu poate fi înțeleasă, credem, decât prin înscrierea într-un limbaj heraldic, căci soarele, luna, stelele, uneori cometele, în număr multiplicabil(!), apar într-o prezență simultană nestânjenitoare pe scut, dincolo de faptul că precizarea „în frunte" ar putea să sugereze mai curând plasarea într-o anumită „poziție" a scutului, în limbaj heraldic numită capul scutului (le chef), adică în imediata zonă superioară a scutului. La fel și filomelele, râurile („de cântări") și izvoarele („ale gândirii") sunt simboluri actualizabile într-o paradigmă heraldică.

Ce se poate avansa, deocamdată, ca idee este faptul că poemul *Epigonii* are conținută în structura de adâncime a poemului o gramatică heraldică, fapt care putea avea și un sens polemic în raport cu atitudinea de desconsiderare a trecutului, care le era reproșată de către o seamă de contemporani junimiștilor. Ba chiar, de parcă n-ar fi fost suficientă această sugestie dintru început, poetul revine în chip evident la aceeași cheie de simboluri heraldice și când scrie despre Alecsandri. Acesta fiind „rege al poeziei", nimic nu pare mai firesc decât să-i regăsim acestuia un blazon construit din simboluri adecvate, ce țin loc de „armele arhetipale" ale poetului („ce din *frunze* îți doinește, ce din *fluier* îți zice,/ ce cu *basmul* povestește ..."). Acel „acum seculi străbate, o minune luminoasă" ar părea să aibă sensul parcurgerii istoriei spre prezent, al ieșirii din „abisul" istoriei. Dar cu asta nu s-a spus încă totul, căci poetul reia ca o ultimă încununare lectura heraldică cu alte argumente, reconstituind un portret alegoric al muzei Poeziei, din mărci simili-heraldice: „aripe albe" făcute dintr-un metal nobil, argintul, sugerând „candoarea, inocența, devotamentul, corectitudinea"[205], având pe frunte un însemn al regalității („mîndru diadem de stele") și fiind pusă în „tron de aur, să domnească lumi rebele"[206]. Și, după ce realizează acest portret al muzei într-o manieră recunoscută, îl și titrează într-o tradiție știută a alegoriilor heraldice, preluând titlul unei poezii a lui Alecsandri – *Visul de poet*. Chiar și în poezia lui Alecsandri sunt prezente mărcile simili-heraldice („Vrei s-anin pe frunte-ți mărgăritele, / Salbe înșirate pe raze de stele?"), încât Eminescu nu face decât să preia în chipul cel mai adecvat sugestiile heraldice care proveneau, de fapt, din însăși poezia lui Alecsandri. Dar acest portret etalează în fond hieratismul reprezentărilor heraldice căci, în structura veacului al XIX-lea, femeia putea să reprezinte aproape orice, după cum subliniază Maurice Rheims: „apa, gazul, electricitatea, învățământul laic și obligatoriu, victoria, înfrîngerea, nașterea, moartea".[207]

Dar dacă Alecsandri beneficiază de o poziție privilegiată în cadrul scutului (în structura poemului îi sunt alocate trei strofe) aceasta se întâmplă în primul rând pentru un alt motiv, și anume acela al faptului că poezia sa prilejuiește referirea la „ramura cea mai veche" a acestui arbore genealogic, care este reprezentată de „vremea lui Ștefan cel Mare, zimbru sombru și regal". Caracterizarea lui Ștefan prin recursul la simboluri heraldice este evidentă, acesta fiind simbolul spre care sunt direcționate toate liniile de fugă ale primei părți a poemului.

Dacă spunem că prezentarea „magaziei de vechituri" nu e făcută după un principiu al inventarului, ci după unul al viabilității, urmând nu „principiul listei", ci pe cel al „organicității"[208], avem acum

un alt argument pentru această afirmație prin faptul că, în cadrul sintaxei heraldice a scutului, Alecsandri ocupă (datorită referinței la Ștefan cel Mare) centrul scutului, rezervat celei mai vechi familii, împreună cu atributele sale cele mai nobile. Cât despre ceilalți scriitori prezentați, ei ocupă zone de interes mai mult sau mai puțin „expuse", corespunzătoare în heraldică „cartierelor" în care este împărțit un scut. Chiar și ceilalți minori sunt selectați după niște mărci simili-heraldice: „cuib de înțelepciune", „liră de argint", „gură de aur", „glas cu durere", beneficiind, așadar, de o foarte scurtă și percutantă prezentare aforistică (gr. aphorismos = „definiție"), realizată în maniera *devizelor* heraldice. În heraldică, devizele cuprind o „cugetare exprimată în puține cuvinte și care se referă la un sentiment, la un scop, la o calitate, la o amintire istorică sau cuprinzând un îndemn la curaj sau la onoare"[209]. În poem, ca efect al unei dozări a prezentării, scriitorii mai importanți (Eliade, Bolintineanu, Mureșanu, Negruzzi) beneficiază de o punere în pagină favorizantă, alocându-li-se câte o strofă, în timp ce prezentarea altora este redusă la o definire aforistică de tipul devizei sau al simbolului heraldic, cum am văzut mai sus.

În fine, acum este, sperăm, mai limpede faptul că, pentru tânărul Eminescu, acei scriitori minori aruncați în bezna memoriei reprezentau (în)semnele arborelui genealogic fantast pe care Eminescu și-l va construi, poate și dintr-o reacție polemică față de ideologia junimiștilor. Inutil a mai avertiza asupra „cordialității" acestui turnir polemic inițiat de Eminescu. El își revendică o nobilitate a predecesorilor, care este, de fapt, concesionată de el însuși. Atitudinea lui Eminescu face pereche, la distanță, cu cea a lui G. Panu, care, într-un moment de oboseală a criticii și literaturii române, așa cum considera el a fi fost sfârșitul secolului al XIX-lea, propunea relansarea studiului autorilor pre-junimiști. Oricum, cu acest arbore genealogic sui-generis înscris pe scut, Eminescu intra în turnirurile literaturii române. Și, ca orice scut „care inițial avea menirea de a apăra pe războinici de loviturile dușmanului, a devenit mai târziu un mijloc de a face cunoscut frumoasele fapte cu care se putea mîndri posesorul lor"[210]. Aceasta și este semnificația scutului lui Eminescu: povestea decantării identității unui fondator, care-și etalează propriul său arbore genealogic.

* * *

Ar mai fi, poate, de luat în considerare și unele consecințe ale prezentării arborelui genealogic în această variantă a retoricii scutului. Nu mai trebuie, credem, avertizat asupra faptului că această

retorică a scutului în cadrul poemului nu este decât o posibilă structură de adâncime, reconstruită și actualizată, pornind de la niște semnale heraldice identificate în structura de suprafață a textului poetic. În fond, aceasta este și caracteristica sintaxei heraldice, o sintaxă bazată pe simboluri foarte precis delimitate, care-și îngăduie tocmai de aceea elipse. Ea se desfășoară sub semnul evanescenței, al oracularului. Funciar lacunară în structura de suprafață, ea se regenerează și reordonează organic în structura subtextuală a poemului. „În chip expresiv, datele poeziei *cristalizând în arhetipuri*, devin *fragmente de semnificanți, de origine oraculară* (derivînd dintr-un *moment epifanic*, de clarviziune, omologat de unitatea de fond a imaginilor")[211]. Tocmai aici pare să se ascundă o altă miză a poemului: dacă intenția de recuperare a trecutului este evidentă, atunci maniera heraldică de realizare a acestei recuperări nu poate fi decât încă odată elocventă. Citit în paralel cu preconizata antologie a poeziei pre-junimiste, care ar fi urmat să fie prefațată de studiul lui T. Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1866*, poemul *Epigonii* pare o altă antologie, fiind bazată însă pe un alt criteriu și realizată într-o cu totul altă manieră. Pentru că am sesizat faptul că poemul *Noi amândoi aveam același dascăl* poate oferi sugestii pentru înțelegerea manierei eminesciene de asumare a trecutului, rămâne ca și efectele retorice obținute într-o astfel de „paginare" a *Epigoniilor* să potențeze, la rândul lor, argumentarea respectivă.

Observarea în paralel a demersului „antologator" al *Junimii*, la 1867, și al lui Eminescu, la 1870, vizând angajarea recuperării unei tradiții poetice, poate face mai vizibile diferențele de manieră. Ambele încercări au, cel puțin în intenție, o ordonare „preferențială" a tradiției, după criteriul „viabilității". În prefața sa din 1867, T. Maiorescu arată că societatea *Junimii* ar fi vrut să compună „pentru juna generațiune română o antologie, în care toate poeziile să fie, *dacă nu mai presus de orce critică, cel puțin insuflate de un simțământ poetic și ferite de înjosire în concepțiune și în expresiuni*". (s.n. – I.C.)[212]. Dacă intenția, cel puțin, nu era foarte departe de poziția analogă eminesciană, în schimb realizarea le desparte fără echivoc din perspectiva etalării criteriului utilizat: „și dintr-o colecțiune de poezii frumoase a ieșit o critică de poezii rele" – va spune T. Maiorescu despre contextul în care studiul critic de la 1867 s-a ridicat pe ruinele proiectatei antologii.[213] Mai apoi, în 1874, referindu-se la maniera critică pentru care optase, Maiorescu își va argumenta alegerea strategiei critice adoptate de Junimea într-o manieră ce nu mai lăsa loc nici unei alte intervenții: «Direcția cea nouă – ni se zice – nu putea să se introducă în conlucrare pașnică pe lîngă cea veche? Trebuia oare o critică așa de neîmpăcată în contra celor

mai multor forme și autorități de astăzi? Admițînd chiar că transilvănenii scriu rău, că Bărnuțiu nu e om de știință, că Șincai nu e istoric, că Societatea Academică Română e stearpă, că cele mai multe ziare și poezii nici nu merită acest nume; *de ce să fie totuș așa de amar combătute?* Tot sunt creațiuni de cultură, forme fie și goale pentru primirea cuprinsului viitor, tot sunt ceva, *sunt un semn de viață și sunt mai bine decât nimic*» (s.n. – I.C.)[214]. Jucând astfel rolul avocatului propriei acuzări, T. Maiorescu nu făcea decât să-și pregătească un răspuns ce avea să cadă de cât mai de sus, pentru o ghilotinare garantată: «La aceasta răspundem: puterile unui popor, fie morale, fie materiale, au în orice moment dat o cantitate mărginită (...). Amîndouă nu pot merge lîngăolaltă, tocmai fiindcă izvorul puterilor unei națiuni nu este nesecat, ci este din fire mărginit. Dar dacă îți lipsesc o mie de școlari silitori și modești, de industriali și meseriași naționali, de poeți și prozatori mai buni, de oameni de știință adevărați, cauza este că mărginitele puteri de care dispune poporul tău pentru aceasta sînt consumate de profesori ignoranți, de funcționari netrebnici, de academici, secretari, membri onorifici, asociați în cultură, jurnaliști, ateneiști, conservatoriști, poet astri, spînzurători de pînze la „expoziția artiștilor în viață", și celelalte». Și pentru ca eventualei riposte să i se ia orice sunet, adaugă: «Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebuințezi pentru o figură caricată, de unde să mai poți sculpta o Minervă?»[215]

G. Călinescu avea să răspundă însă, la distanță în timp, că, de fapt, cronicarii și o dată cu ei toată literatura de până la *Junimea*, constituie blocul de marmură din care vor ieși marii clasici. Cât despre Maiorescu, considerând inventarul literaturii pre-junimiste, la 1867, nu consideră că avea pe ce bază să riște „a intra" în blocul de marmură, și de aceea nu a putut, prin antologia minimală oferită, decât să scrijelească câteva nume pe acest bloc de marmură, spre a nu le uita când ar fi avut a trece de-a dreptul la sculptat. De altfel, în prefața *Cercetării critice*, din 1892 (preluată și în 1908), Maiorescu anunța că a renunțat la vechea listă de scriitori («„Exemplele de poezii mai bune", care însoțeau acel mic volum de la 1867, nu se mai află reproduse în reeditarea de față»[216]), adăugând însă alte nume pe noua listă („De atunci încoace s-au ivit în literatura noastră multe alte lucrări. „Pastelurile" și baladele războinice ale lui Alecsandri, poeziile lui Naum, Vlahuță, Șerbănescu, Duiliu Zamfirescu, T. Robeanu, Ollănescu-Ascanio, A.C. Cuza, Bondărescu, Coșbuc, Volenti, ale doamnelor Matilda Cugler-Poni, Lucreția Suciu, Veronica Micle și, mai ales, ale lui Eminescu ar fi trebuit neapărat să figureze astăzi într-o astfel de antologie"[217]), pentru ca într-o notă, adăugată în 1908, lista să fie amplificată: „Astăzi (1908) ar mai trebui adăugate exemple din poeziile

lui Octavian Goga, Al. Brătescu-Voinești, Șt. O. Iosif, P. Cerna, G. Vâlsan, M. Codraniu, ale d-rei Maria Cunțan, ale Doamnei Elena Farago și ale altora".[218] Or, pentru ca o astfel de listă să fie elastică și permeabilă față de astfel de schimbări (radicale!) ar însemna ca ea să fie (și să rămână!) o listă (veșnic) deschisă. Ceea ce i-ar anula posibilitatea agregării după un principiu unificator, care astfel se vede obligat, dimpotrivă, la mobilitate. Acesta pare a fi cazul tipic de listă, de inventar, de pe care pot fi la fel de ușor radiate niște nume, ca și puse altele în loc, fără ca aceasta să schimbe neapărat fizionomia listei. Așadar, recuperarea din partea *Junimii* a literaturii predecesorilor pare a fi mai curând una de inventar și mai puțin una de univers, căci instinctul lor de „oameni ai începutului de drum", porniți pe gesturi fondatoare, era dominant. Ea stă de aceea sub semnul morfologiei trecutului, a selecției paradigmaticului.

În cazul lui Eminescu se vede însă că recuperarea universului o ia înaintea recuperării inventarului. Până și în prezentarea autorilor se face simțit un dozaj care îndepărtează poemul de amorfa listă de inventariere. La Eminescu un alt principiu înnoadă firele subtextual, legând semnificațiile într-o rețea ordonatoare a poveștii: „Scutul a devenit o pagină de istorie, un fel de brevet pe care titularul îl purta mereu cu el. În curînd dimensiunile scutului nu mai erau suficiente pentru a cuprinde enumerarea faptelor unui războinic vestit; s-au utilizat aici în acest scop figuri simbolice, embleme – limbaj, în care *fiecare caracter era o faptă, fiecare expresie cuprindea o povestire*"[219]. Scutul, care-și etalează arborele genealogic, are în subtext conținută retorica poveștii (exemplare), conform principiului conținătorului conținut. Atât lista, cât și scutul, au servit la consemnarea genealogiilor[220], dar lista nu beneficia de orientarea teleologică a scenariului poveștii, așa cum se întâmpla cu scenariul arborelui genealogic, pe care scutul o preia însă. Prezentul este cu necesitate, în această variantă, șirul de ființe care și-au dat viață până la tine. Lista nu exprimă însă cu necesitate o cauzalitate orientată, ci este doar consemnare. Și scutul și lista etalează o enumerare. Dar în cazul inventarului enumerarea se plasează între dezvăluire și învăluire, încât aceasta pare a fi pusă între cămilele ce trag de pe o parte spre spiritul riguros, sentențios al definirii, iar pe de altă parte spre spiritul echivoc al eufemismului oracular sau al șaradei, al ghicitorii. În schimb, despre scut, chiar dacă nu-i cunoști foarte bine regulile de compoziție, e oricum admis principial, ca o regulă bazală, că el ostensează o origine nobilă, bazată pe o poveste exemplară. Pe de altă parte, faptul că lista e dominată de selecția paradigmatică, iar scutul are ingerat un scenariu al propriei lecturi, bazat pe regulile de combinare ale sintaxei heraldice, angajează două relații diferite

cu mecanismele memoriei (culturale). Lista intră într-o retorică hipomnezică a memoriei culturale, pe când compunerea heraldică participă la o modalitate anamnezică. Dacă, în primul caz, amintirea are nevoie, cum spune Andrei Cornea, de un suport exterior, în al doilea caz, însuși principiul ordonator, cel care conferă coerență, devine un principiu de asumare a trecutului prin intermediul memoriei.[221] Retorica heraldicii, plecând de la aceeași funcție bazală de consemnare a genealogiei, ca și inventarul de altfel, redimensionează însă acest principiu al listei, modificându-i sistemul de etalare în beneficiul unui principiu coagulant, căruia i se datorează faptul că Eminescu izbutește să restituie *nu atât un inventar* (altfel lacunar, dintr-o fatalitate principială), cât *un univers, o lume*. Tânărul poet Eminescu ajunsese în acest fel acolo unde mecanismele memoriei se învecinau cu cele ale imaginației, ale fanteziei poveștii. Iar dacă Titu Maiorescu, cu o prudență proverbială, în 1867, nu făcea decât să scrijelească niște nume pe blocul de marmură, în chip de inventar, așteptând modele mai demne de a fi sculptate, Eminescu, trei ani mai târziu, își compunea un arbore genealogic sui-generis, pe care și-l punea pe scutul său poetic, precum o emblemă, intrând într-un turnir cultural și poetic după toate regulile cavalerești. Pe de o parte, o listă pe un bloc de marmură, pe de altă parte, un scut.

* * *

Despre scut nu putem vorbi și nici despre scutul poetic al lui Eminescu, *Epigonii*, fără a aminti cele două funcții ale sale: prima, pe care am urmărit-o deja, este cea a etalării arborelui genealogic, a unui trecut trecut nobil, „de aur", în acest caz. Cea de a doua funcție ține, în schimb, de ceea ce ascunde scutul în spatele său, vizând o funcție de protecție. De altfel, se poate observa iarăși ușor că un anumit efect al unui rit de protecție oferit epigonilor, indiferent de epocă, a început de îndată să se facă simțit. Pe lângă epigonii recuperați din trecut au apărut, bineînțeles, înșiși epigonii eminescieni. Primul dintre acești „epigoni" imunizați în fața criticii va fi fost acel poet, cu totul uitat, V. D. Păun, pentru care Eminescu cerea o evaluare clementă din partea Junimii, spunând lui Iacob Negruzzi că Păun este un om foarte ușor de dezamăgit. Pe scurt, în epocă poemul va fi foarte comentat și repede îmbrățișat de categorii de public opuse, care în alte subiecte n-ar fi putut cădea de acord. Ba, prima revistă care îl și publică „la loc de cinste", pe prima pagină este chiar revista *Junimii – Convorbirile literare*. Astfel, cele două sensuri ale termenului epigon: atât cel vădit peiorativ, de scriitor

minor, cât și sensul (aproape) neutru de „urmaș" sau „succesor" (lipsit de valoare) tind să se neutralizeze. Să ne înțelegem: nu e vorba despre o neutralizare în plan strict semantic, ci una în planul efectelor pragmatice ale comunicării, în care efectul preconizat de autor (și imprimat de forța ilocuționară) nu face întotdeauna pereche cu efectul resimțit de cititor (efectul perlocuționar). Acest efect deviant asupra cititorului, resimțit ca un rezultat al unui anumit „trafic de influență" ce scapă de sub control, a făcut ca epigonii eminescieni, veniți în prelungirea *Epigonilor* și preluând consecințele lecturii acestui poem, să intre sub cupola unui aceluiași rit de protecție generat de poemul respectiv ca atare. Astfel, epigonii de dinainte și cei de mai apoi și-au dat mâna, încât spre sfârșitul secolului trecut acest post de bruiaj ocupat de curentul eminescian începuse să neliniștească spiritele. Chiar și junimiștii simțeau la un moment dat nevoia de a promova alte posibile modele literare (cum a fost încercarea cu promovarea lui G. Coșbuc) pentru a desmorți o literatură care părea să „patineze" pe loc, fără putința de a înainta. La aceasta se referea și I.L. Caragiale vorbind despre aruncarea lui Eminescu din privațiunea suferită direct în brațele unui public predispus exaltării nemăsurate, un public ce părea privat de orice nuanță de discernământ. I.L. Caragiale citea în această subită conversie semnele unei crude ironii a unui destin capricios, care transformase opera eminesciană într-un fetiș ce se putea dispensa de înțelegerea sensurilor sale. Numai într-o asemenea atmosferă a sfârșitului de secol a putut să apară o revistă cu un titlu ce altă dată ar fi putut fi considerat deosebit de riscant. Dar, în 1903, la Iași, avea să apară revista *Epigonii*, fără a mai fi scandalizat de astă dată câtuși de puțin opinia publică. Pârtia fusese tăiată de poemul cu același nume. Treptat, dintr-o poezie ce fusese, *Epigonii* devine chiar o instituție, ce instituie reguli literare (de protecție) și își decupează un spațiu de joc propriu. Poemul dădea, astfel, drept de cetate epigonilor dintotdeauna. Or, dacă acest atribut al protecției întregii obști literare, de la generali până la soldați, dar mai ales a acestora din urmă, este al unui erou civilizator, de astă dată acest efect este indus de scutul eroului, prin intermediul căruia, pe de altă parte, își etalează o noblețe a genealogiei (culturale), revendicând-o polemic chiar, dacă e cazul, într-un turnir al cavalerilor.

E.3. NEGOCIEREA GRADULUI MAXIM DE ACCESIBILITATE: ROMANȚA EMINESCIANĂ

O istorie a eminescologiei, văzută ca un capitol de istorie a mentalităților și interesată de înțelegerea genezei fenomenului poetic și a mitului (protector) eminescian, ar avea de urmărit cum, de fapt, eminescologia, ca disciplină, se configurează în jurul unui sentiment, cel al admirării operei eminesciene. Complicata istorie a eminescologiei ar avea de prezentat traseul (cu atât mai dificil de descris cu cât ar fi vorba despre chiar geneza adesea contradictorie și imprevizibilă a unui fenomen ce a dus la schimbarea unei paradigme poetice), pe care sentimentul ad-mirării l-a parcurs în cadrul reliefului accidentat al contemporaneității, până când, la un moment dat, câștigarea unui consens să fi devenit un bun câștigat. Acest consens nu a fost ferit nici în perioada „incubației" sale de adversități și resentimente, iar mai târziu, după „clasicizarea" acestuia, el nu a putut fi ferit nici de admirația fadă, hieratic-convențională. Atât unele excese, cât și celelalte, nu sunt decât forme de manifestare ale aceleiași inadecvări interpretative și de valorizare, care, fie prin supralicitarea unei admirații convenționale, fie prin sublicitarea unei tăgade secrete, nu fac decât să însoțească, precum o trenă, cometa ca atare. Un astfel de studiu dedicat istoriei eminescologiei ar avea de urmărit jocul capricios al succesivelor licitații, în cadrul căruia oferta poetică și cea interpretativă își dau întâlnire adesea pe îngusta muchie de cuțit.

Exercițiul de panoramare a eminescologiei ar putea ajuta, de aceea, la o evidențiere a unei distribuții contrastive a „mitologiei" eminesciene, bazată pe o structură bipolară: un pol slab, care privilegiază o receptare intuitivă și care are drept suport forme culturale sensibile și de largă popularitate, și un pol tare al acestei mitologii, care se adresează rațiunii și care deplasează accentul pe perceperea aspectelor grave ale existenței, răscumpărând mica mitologie printr-o viziune integratoare. Așadar, am avea, pe de o parte, o mică mitologie, după cum și în cadrul romantismului am avut un mic romantism, și, pe de altă parte, o mare mitologie, corespunzând marelui romantism. Această bipolaritate din planul percepției publice este, practic, amplificată prin plasarea echidistantă a operei eminesciene față de diferitele scenarii de lectură. Se oferă, astfel, satisfacții de lectură (caz rar!) deopotrivă unui gust înalt, cu propensiuni pentru capricii intelectuale și cu o bună detentă filosofică, cât și unui gust bazat pe o lectură frugală, neobișnuit cu pedanteria lecturii, având însă o prețuire „suspectă" pentru

formele poetice de mare accesibilitate, ce nu mai necesită recursul la un filtru rațional, din moment ce prestigiul lor este furnizat de frecarea cu seducătoarele forme de mare popularitate.

Pentru ilustrarea micii mitologii se poate porni de la redeschiderea unui dosar: cel al autorului romanțelor, căci opera eminesciană va fi beneficiat atât de serviciul de popularitate pe care i l-a adus romanța ca specie literară, cât și de acțiunea auxiliară, a romanțării, care, venind în prelungirea romanței, a stimulat o anume percepție publică, generând un halou ce a cuprins deopotrivă atât opera și autorul său, cât și pe acest public devorator de mitologii în cheie minoră.

Menționarea în exegeza eminesciană a unei specii a liricii erotice cum este romanța (care pare să fi fost pusă pe stoarcerea glandei lacrimale cititorului de ieri ca și dintotdeauna) nu putea să evite întâlnirea cu un efect de tabuizare, ce decurge din deplângerea, cu o putere consecventă, a romanței văzută ca un compromis (nedorit) în fața gustului epocii. Încât, atunci când nu deplânge soarta poeziei eminesciene față de acest compromis, critica, din decență sau pudibonderie cel mai adesea, tace în privința romanței eminesciene, cea care (totuși) l-a impus pe poet, la un anumit moment, atenției unei generoase părți a contemporanilor săi. Se vede că ceea ce a decis această eufemizare a fost punerea în legătură a unei forme culturale (bazată pe o retorică accesibilă și care nu conținea, în fond, nici o predeterminare axiologică) cu un anumit palier al publicului – considerat a fi rău famat – despre care însă nu putem fi siguri că a și dispărut odată cu trecerea timpului, lăsând un loc gol în sociologia gustului. Motivația acestei tabuizări vine, așadar, din conjugarea unor prejudecăți care i-au fixat romanței, și nu numai celei eminesciene, un domiciliu forțat într-o carantină a formelor literare, la periferia literaturii. La o prejudecată axiologică s-a adăugat una formală și, astfel, tabuizarea subiectului a inhibat studiul (retoricii) romanței ca atare, ostracizând-o în zona para-literaturii. În felul acesta se eluda premisa unui studiu care ar fi putut, eventual, să explice, într-o variantă mai nuanțată, un alt loc comun al eminescologiei, cum e cel care îl prezintă pe Eminescu ca fiind poetul care a plâns plânsul tuturora, cum zice zelosul său admirator, Al. Vlahuță. Așadar, acuza de „succes facil" sau a inflației de „sentimentalism" care ucide luciditatea, târând-o în „trivialitate", au obturat calea unui studiu al retoricii de gen, care ar fi putut duce la o re-valutare a acestui gen minor.

Dar ce nu s-a spus despre aceste romanțe? Că ar fi tributare gustului epocii, și, ca atare, ar fi „datate" – neglijându-se faptul că, dincolo de flexiunile diacronice ale sociologiei gustului, publicul

romanței reprezintă o constantă, ca de altfel și genul însuși, dincolo de „trecătoarele" sale forme. E la fel de adevărat că identitatea acestui public poate părea incertă, dar nu și imposibil de conturat. Plasat între cele două circuite culturale: unul „înalt", elitar sau cărturăresc, și unul „jos" sau folcloric, publicul romanței ocupă o poziție intermediară, fiind – cu o metaforă spus – „slugă la doi stăpâni", ceea ce evidențiază poziționarea sa la intersecția a două circuite culturale. Acest plasament este, se știe, cel care predispune la apariția unor fenomene kitsch, favorizând „traducerile" prin „traducerea" unor forme culturale dintr-un cod cultural „tare" în forme culturale specifice unui cod „slab", respectiv dintr-un cod necunoscut în unul cunoscut. Un astfel de exemplu de glisare dintr-un circuit în altul, cu afectarea vizibilă a reperului intenționalității, ne-a fost relatat despre înscrierea ultimei strofe a poeziei *O, mamă...* a lui Eminescu pe o piatră tombală, funcția poeziei fiind, astfel, subsumată unei valori de întrebuințare, dată de practica epitafului. Sau o situație analogă ce evidențiază alunecarea poeziei *Cînd amintirile*, prin intermediul unei variante corupte, în circuitul caietelor de amintiri, ceea ce a determinat și o remaniere a textului de bază în conformitate cu retorica proprie speciei respective.

Tot în legătură cu romanțele s-a spus că ele prilejuiesc substituția (periculoasă) a criteriului estetic cu cel filologic, fiind asimilate „artei cu tendință", în măsura în care vizează un contract de lectură cu un anumit public pentru care hotărâtoare este tendința „lacrimogenă". Prin urmare, romanța ar fi un organ creat de o funcție (cea lacrimogenă), a cărei structură de gen se suprapune peste proiectul tehnic al unei „bombe lacrimogene". Se deplânge, astfel, prezența romanței în spațiul literar ca pe o pată pe obrazul (astfel... neprihănit!) al artei și remorcarea ei la cerințele labile și contradictorii ale publicului. Ce se uita totuși, în acest caz, era faptul că în evocarea polemicii celor două direcții („artă pentru artă" versus „artă cu tendință"), nu avea nici un haz dacă se ignora o opțiune elocventă, cum era cea a lui I.L. Caragiale, care opta nu doar polemic, ci și cu hazul skepsisului, pentru „tendința cu artă"[222]. Se risca astfel ignorarea faptului că fie și o monstruozitate, cum părea (sau cum doar era considerată) a fi romanța, își poate avea expresivitatea sa. Așadar, simpla blamare a kitschului, fără o sesizare a expresivității sale, riscă să furnizeze o perspectivă reductivă asupra fenomenului, căci aspectele „blamabile" nu sunt decât niște mărci formale ale propriei retorici de gen.

S-a spus, de asemenea, că romanța reprezintă un gen al – eufemistic vorbind – „oamenilor simpli", ceea ce angajează, pe cale de consecință, considerarea romanței ca pe o „formă simplă" și

denunțarea genului sub acuza facilității. Chiar și G. Călinescu va analiza romanțele eminesciene în raport însă cu două nivele de sensibilitate ale receptării. Această acuză, a facilității, care risca interpretarea unei caracteristici și a unei condiții de gen drept o „insuficiență", a fost transformată ușor în prejudecată, inhibând interesul pentru studiul formal al romanței, ceea ce a împiedicat decelarea unei retorici specifice romanței eminesciene în cadrele mai largi ale genului.

Tot despre romanțele eminesciene s-a spus că ar fi puține, insinuându-se astfel o prejudecată cantitativă. G. Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu*, spune că ar fi „cîteva", afirmație ce vine parcă să ne vindece de spaima că, printr-o eventuală greșeală (de calcul) ar putea fi identificate mai multe. În acest criteriu cantitativ se reverberează o altă distincție, cea dintre text și lectură sau, în alți termeni, dintre romanță și romanțare. E ușor de înțeles, în acest caz, că o simplă deplasare a accentului de pe text pe lectură (și de la romanță la romanțare) ar înmulți numaidecât ponderea romanței în contextul operei eminesciene. Așadar, romanța este expusă unei balansări între două ipostaze: între ceea ce romanța este prin ea însăși și ceea ce poate fi asimilat romanței, ca rezultat al prevalării lecturii asupra textului. În acest sens, și G. Călinescu deosebește „romanța cantabile" (romanța adevărată) de „romanța muzicală" (căreia i se punea în mod abuziv un suport muzical: ex. *La steaua, Stelele-n cer* etc. Ca atare, romanța corespunde unui fenomen de mentalitate, fiind (și astfel înțelegem mai bine acum ceea ce mai sus doar am anticipat) un organ creat de funcție și subsumat acesteia (situație ce caracterizează, în genere, literatura de consum).

E cazul să mai facem o precizare: în analiza romanței plecăm de la ideea că o operă nu are o valoare absolută decât dacă o rupem de contextul comunicării. Altfel, ea dobândește o „valoare de întrebuințare", ce decurge din impactul dobândit în cadrul situației de comunicare în care se integrează, prin uz. Or, oprindu-ne la o anumită secvență din istoria eminescologiei, cea a „primului" Eminescu (considerată până către 1900) e clar că ne situăm pe acea poziție pentru care o operă se definește în procesul de consum. Nu mai e cazul să insistăm asupra rolului pe care l-au jucat în acest context edițiile lui T. Maiorescu din *Poesiile* lui Eminescu, atât în cadrul istoriei editării, dar și al istoriei receptării operei eminesciene. Cu atât mai motivată și, ca atare, necesară, este această situare când e vorba de romanță, care este o operă cu efect instantaneu la public, nu una cu efect întârziat.

Revenind la deplasarea de accent de pe text pe lectură, trebuie observat că acest lucru dezvoltă consecințe mai îndepărtate. Astfel,

înțeleasă fiind ca un mecanism generativ, lectura începe să prevaleze asupra textului, încât va fi necesar să deosebim între o lectură adecvată romanței, ce rezultă din convențiilor și a retoricii de gen (sau a retoricii personalizate, creată de Eminescu) și o aplicare abuzivă a acestui gen de lectură la alte texte (astfel de extrapolări vom putea sesiza în cazul unor lecturi deformatoare la care au fost supuse unele texte precum *Luceafărul* sau cele din ciclul *Scrisorilor*). Această aplicare abuzivă a legilor romanței la alte opere arată că nici capodoperele nu sunt scutite de transferări „compromițătoare". Un exemplu ar spulbera suspiciunea unei afirmații prezumțioase. Astfel, I. S. Ordeanu, interpretând versurile:

„Hyperion vedea în sus
Uimirea-n a lor față
Abia un braț pe gît i-a pus
Și ea l-a prins în brață".

adnotează: „Abia i-a întins mîna pe după gît acel nemernic și ea a răspuns reciproc la dragoste (!?) strîngîndu-l în brațe!

Ați fost vreodată în poziția penibilă a Luceafărului? Vi s-a întîmplat vredată în viață așa ceva? Dacă nu, zadarnic aș încerca să descriu cu vorbe ceea ce simția în inima lui în acele momente. Dar ce să zic eu? În atari momente inima nu mai bate, mintea nu mai judecă, răsuflarea încetează. Omul nu mai este om. Doar invidia, ura, gelozia și răzbunarea mai clocotesc în vinele lui. Ca o fiară sălbatecă se aruncă asupra neomului, ce-i răpește liniștea și fericirea, ce-i răpește idolul pentru care a îndurat frig. Tremurînd la poarta ei, a petrecut ani de zile de neodihnă, nopți de nesomn. Suferi, înduri atîtea pentru un ideal iubit și cînd crezi că ți-ai ajuns scopul, că două inimi dragi s-au contopit într-una singură, să o vezi în brațele altuia, în brațele rivalului tău."[223]

Acest aspect al prevalării lecturii față de text pune și o altă problemă: unde se termină un text? Pornind de la înțelegerea lecturii ca pe o activitate generativă, se poate afirma că, în genere, orice romanță participă la un scenariu mai amplu, adesea peripatetic, din care nu lipsesc nici scenele de gen, cum este cea a „balconului" sau a „serenadelor", cum se mai spune. Încă o dată, merită să fie precizat faptul că arhitectura romanței este dată de retorica de gen, iar textele, fie recompun holometric scenariul mai amplu, fie îl conțin aluziv. Așadar, finalul fiecărei romanțe trebuie imaginat ca fiind unul limitat, convențional, printr-un tiv al textului, în timp ce textura întregului scenariu al romanței rămâne a nu fi actualizată niciodată integral. Cât despre structura formalizată a unor momente de gen, retorica romanței se apropie de modalitatea

comediei dell'arte, unde se promova inventivitatea în baza unui scenariu ale cărui momente centrale erau formalizate și, ca atare, dominate cu rigoare. În schimb, celelalte elemente, aleatorii, se bazau pe o completare a scenariului grație inventivității proprii, în funcție de variabilitatea contextului situațional, a partenerilor de joc și a ... publicului.

În fine, despre romanțe s-a mai spus că nu ar fi „romanțe", ci „lieduri". Prin această piruetă onomastică, e limpede, se încearcă evitarea unei denumiri compromițătoare, fapt care ascunde – mai e cazul să o spunem? – un sentiment de jenă sau, altfel spus, un complex al derizoriului. În fond, este inevitabilă, într-o analiză a romanței, punerea în discuție a însuși conceptului de literatură, care este acuzat periodic de rigiditate. Este și acesta un prilej oferit conceptului respectiv să își releve, somat fiind, elasticitatea.

După această sumară trecere în revistă a unor puncte de vedere (și tot atâtea prejudecăți) asupra identității romanței ca specie literară, vom recurge, în vederea unei cartografieri rapide a spațiului romanței, la opinia nu a unui autor de gen, cum ar fi putut fi Cincinat Pavelescu, ci, dimpotrivă, la un autor căruia vocația melodramatică îi era cea mai străină: Ion Barbu. Despre deosebita capacitate de virusare deținută de romanță, văzută atât în monstruozitatea, cât și în expresivitatea sa, I. Barbu vorbește în unul din discursurile sale în care abordase tema traducerilor din opera lui... Shakespeare. Pentru a exemplifica impactul „indimenticabil" al romanței, I. Barbu recurge la evocarea unui exemplu concret. Începe să povestească, astfel, cum „în autobuzul 47, ce trecea prin fostul teritoriu din Curtea Crailor, se urcă într-o zi un zugrav". Ca pentru a developa identitatea pierdută a personajului, acest zugrav este asimilat de autorul *Domnișoarei Hus* lui Fane al Văduvei, cel care era nu altul decât „rivalul lui Pantazi la searbăda, dar perfida Wanda".

«Abia se așezase – povestește I. Barbu –, că și începu să tragă din armonică, iar, de la un timp, să se acompanieze, desgropînd dintr-un repertoriu imemorial de „complete" – de pe vremea Penei, întrucît eu, curios de asemenea folklor, nu-l cunoșteam. – Deodată atacă romanța: *Ce bine o duceam ca fată, / Vorbeam cu toți, eram stimată*». Ion Barbu glosează mai departe asupra efectului irezistibil ce-l produse romanța: «Din acel moment unda de sudoare și rachiu în care mă prinsese Fane, n-am mai simțit-o. M-am dăruit întreg acelei arome deletere, parfumului de maidan urcînd din „stimată": cu delici, cu spasm, ca sticlei de valeriană, pisica.

Cu neputință să-l uit. Iată, îl trec și în acest referat, în nădejdea că exprimarea desbară. Dar nu, sunt osîndit să-mi supraviețuiesc! Încît, în anii de crepuscul, cînd memoria-mi va fi trecut în pulberi,

cînd deșertat de *Matematice*, de *Corbul*, de *Iluminații*, de *Scrisoarea III*, „căsca-voi obscur" la vidul decreptitudinei mele, un singur stih mă va umple: *vorbeam cu toți, eram stimată* – căci o anumită banalitate puturoasă e mai tare decît moartea».[224] Așadar, capacitatea de virusare a romanței este pusă în evidență de îmbinarea unei retorici a seducției (bazată pe accesibilitate) cu o prestanță mnemotehnică derivată din aplicarea nevoilor de simplificare. De asemenea, ea invită la recunoașterea unor caragialisme ce plutesc haotic, în afara operei lui I.L. Caragiale. (I. Barbu se referă la acel „stimată", care face pereche cu „ambițul" caragialesc), evidențiind oferta unei lecturi ce operează prin extrapolare.

Mai mult chiar, I. Barbu oferă și un exemplu de traducere abuzivă, în care o traducere din „bătrânul" Shakespeare virează brusc prin mai „tinerii" Văcărești și Conachi, pe un traseu antonpannesc: Astfel, se ajunge la «o construcție lirică, fără nici un raport sau unul foarte slab, cu originalul, printr-o curioasă sinteză de cîntec de inimă albastră și „mai am un singur dor". Citez: „Dacă știi, ia spune, spune: / Unde, unde șade dorul? / Oare șade el în piept? / Oare șade-în creștet drept? / Și cum naște și ce papă puișorul? / Dorul naște din ochi galeși / Trăiește cu flori de jaleși / Și cînd moare el în leagăn / Își menește un mormînt / Piept la piept cu vîntul mării / Și cu-al clopotelor cînt / Vîntul mării îl alină / Clopotele îl închină! / Corul: Vîntul mării îl aline / Clopotele îl închine". Ritmul originalului (...) parcă, e înlocuit cu un tempo popular – comentează în continuare I. Barbu – cu o jelanie, pe care, chiar dacă nu sunt indicate, cititorul o punctează de la sine cu cîteva *ohuri* și *ahuri*»[225]. Lectura abuzivă este un fenomen de extrapolare, ce echivalează (am putea spune, folosind un termen utilizat în semiotică) cu o „traducere", adoptând sensul generic al unei traduceri dintr-un cod în alt cod, dintr-un cod cultural tare în unul slab, în genere din unul necunoscut în unul cunoscut. Sensul traducerii infidele constituie deja un topos al cărui sens este fixat în expresia „tradutore, traditore", consacrat fiind cu acest sens al infidelității la I.L. Caragiale. Nu alta este situația romanței în cadrul formelor culturale, ea fiind situată între literatura cultă și cea populară, între circuitul cărturăresc și cel folcloric, fără a fi până la urmă nici în unul nici în celălalt. Comportamentul final al romanței este subordonat de aceea unui „joc dublu", în care literatura înaltă, cultă, se freacă de literatura trivială, populară. Aceste coduri culturale concurente duc la o configurație ce beneficiază de co-prezența unei părți serioase și a uneia frivole, a uneia meditative și a alteia sentimentale, ambivalență care marchează caracteristica literaturii de frontieră.

Fenomenul extrapolării, caracteristic și romanței, are o mare putere de propagare socială, ducând printre altele la ieșirea din matcă a romanței. Între altele, „dorul", printr-un uz extrapolat, poate fi compromis, devenind o marcă a inflației sentimentalului. Iată ce notează același I. Barbu despre această extrapolare compromițătoare: «Ce carieră, acest Dor! Ce nu s-a spus, cîte nu s-au scris despre el! S-a născocit că e intraductibil; că numește pur și simplu sufletul românesc. A domnit pe o întreagă epocă, fiind uzurpat abia acum în urmă de „Miorism" și alte imbecilități tracomane, dar cărora nu le-a fost dat nici pe departe să ajungă favoarea înaintașului lor.

A fost un timp cînd copii erau botezați „Doru" iar birturile „Vîrful cu Dor". Epocă execrată de Mateiu Caragiale: a expoziției 1906, a societăților de bluze românești „Furnica", mobilelor pirogravate Brumărescu, a teosoafei Papura Jilava, haiducilor și cioclovinelor ei în mărămi și itari. Epocă dulceagă, ridiculă ...»[226] Asemenea fenomene sunt posibile datorită existenței unor puncte de inflexiune care permit conversiunea, înlesnind trecerea de la o extremă la alta. Astfel, în trecerea de la tragedie la melodramă, drama romantică însăși nu reprezintă decât punctul de inflexiune ce permite conversiunea.

Cu titlul de concluzie parțială, se poate spune că regimul expresivității romanței depinde atât de selectarea punctelor tari din cele două coduri concurente, cât și de tehnica contrapunerilor. Scenariul romanței respectă unele scene de gen, inventează în marginea lor sau construiește arhitecturi tematice constelate specific, neizbutind să actualizeze niciodată inventarul integral al topos-urilor, acesta fiind mai curând „evocat" în mod aluziv. Textele romanțelor par de aceea a fi fragmente căzute dintr-o „montură" care s-a lărgit. În același timp, codul și convențiile literare care stau la baza arhitecturii romanței se varsă într-un cod al mentalităților, construind o anumită arhitectură umană și o conformație spirituală specifică. Mecanismul generativ al lecturii, pe de altă parte, presupune două direcții: una de diseminare a codurilor, mergând spre o entropie a codurilor și pulverizarea anumitor tipare, în timp ce o altă direcție susține o entalpie a codurilor, contribuind la formalizarea romanței. Așadar, spațiul pe care și-l decupează romanța, personalizându-l prin consacrarea unei retorici specifice și a unor toposuri recurente, este spațiul dintre circuitele culturale, caracterizat fiind printr-o labilitate sporită a formelor literare și a criteriilor axiologice. Situată într-un spațiu viran, într-o breșă creată între sociologia gustului și estetica receptării, romanța își creează propria retorică și propriile criterii de valutare. Decuparea teritoriului ocupat de romanță pe „spațiul de joc" al literaturii o găsim tot la I. Barbu, în poezia *Timbru*, din a cărei variantă citâm aici:

„Cimpoiul *trist* în luncă și fluierul în drum,
Durerea fiecărui frământă: – încet, mai tare. . .
Dar: piatra-în rugăciune, copacii-în despuiare
Și unda logodită sub cer vor spune-o, cum?

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
La coasta bărbătească al Evei trunchi de fum".[227] (s.n. – I.C.)

Această *durere a fiecăruia* reprezintă tocmai specialitatea, zona de competență a romanței, care-și pune în operă retorica cu ajutorul instrumentelor sale primordiale: *cimpoiul* și *fluierul*.

Pentru o prefigurare a ecranului mental pe care discursul romanței este proiectat, am putea recurge la detalierea unor aspecte ce țin de receptarea atât a romanței în general, cât și a celei eminesciene, în particular.

Una dintre „vocațiile" speciei este aceea practică, romanța fiind pusă în slujba unei *retorici a seducției*, ce este dedusă din mai vechea filiație în care este înscrisă, alături de cântecul de lume. Tot de aici provine și un alt stereotip ce interpretează *arta ca un produs simili-real*, ca pe un analogon al lumii concret–particulare. În această accepție, arta are întotdeauna un referent precis și de nedesmințit, iar intențiile declarate în poezie sub diverse voci lirice sunt puse întotdeauna în contul autorului. Iată ce opinează, de exemplu, Al. Grama, atunci când interpretează unele texte eminesciene care evocă structura romanței: «Ce ar zice un părinte pentru esemplu cînd fiică-sa s-ar lăsa, ca Eminescu „s-o ducă în codru, în un loc ascuns, și acolo să-i desprindă vălul din creștet", cum ne spune el la pagina 63 din poesiile sale, că ar dori să facă cu amanta sa? Ce ar zice, cînd o altă fiică s-ar duce cu un Eminescu „să vorbească în întunecime, și apoi să nu aibă de aceea grije nimene" va să zică niște părinți cum dorește Eminescu la pagina 100 din aceleași poesii? Ce ar zice, cînd fetele lor le-ar spune „cum a dormit Cupido cu ele în pat și cum s-a suit noaptea la ele pre ferești", precum au aflat în poeziile lui Eminescu, pagina 11. Destul să fie, vor zice părinții de familie, mai cu seamă, care au fete, destul să fie cu atari trivialități și obscenități! Da, zicem și noi, destul să fie! Și modestia nu ne lasă să mai citâm altele, deși am putea. Aceste însă le-am adus înainte, ca părinții să vadă, ce spirit frivol au aflat unii oameni cu cale a încorona de geniu. Dl. Maiorescu în critica poeziei române zice despre o parte a poeziilor lui Bolintineanu că trebuie să o acopere cu un văl de pudoare. Se poate și aceasta. Însă Dl. Maiorescu mult mai bine făcea, dacă pre toate poeziile lui Eminescu

arunca un văl de pudoare, și nu le mai publica în volum separat, fără a le lăsa înmormîntate în *Convorbiri literare*».[228]

În fond, această retorică a seducției evidențiază cultivarea unor gesturi verbale mai vechi ce țin de o anume ereditate a speciei: cântecul de lume antonpannesc. Acolo, „frigiditatea" spirituală a personajului feminin era pretextată, în contextul acumulării retorice a reproșurilor vizând „insensibilitatea" iubitei, și asta tocmai în intenția „înduplecării" unei ființe a cărei lipsă de receptivitate părea descinsă dintr-o ereditate marmoreică. În cântecul de lume retorica poetică și retorica existențială sunt, într-adevăr, totuna, ca în aceste versuri ale lui Alecu Văcărescu, de o meșteșugită persuasiune:

„Cînd nu te văz am chinuri,
Iar cînd te văz, leșinuri.
Și-un ceas nu-mi prisosește
S-îți spun ce mă trudește!
Și tu-n loc de răpaos,
Mai mult îmi faci adaos
Dă chinuri cu voință,
Nevrînd să-mi dai credință"[229]

Preferința, din unele ediții, în favoarea unei lecțiuni ce a fost (eronat) conferită finalului din *Floare albastră* („Totul este trist în lume"), în locul formei ulterior acreditată („Totuși este trist în lume"), trădează tocmai presiunea exercitată de o interpretare ce credita atotputernicia tristeții ce covârșește retorica romanței. De asemenea, tot ceea ce se abate de la principiul mimesisului se expune, din punctul de vedere al logicii romanței, riscului unei sancțiuni, ca în această glosare pe marginea poemului *Floare albastră*, făcută de Al. Grama:

«În poezia *Floare albastră* în strofa 6 [poetul] vrea să-și aducă amanta

„Lîngă bolta cea senină (în ceru)
Și sub trestia cea lină (în baltă)"

Va să zică biata amantă a „geniului" nostru trebuie să stea cu el de-odată și în cer și pe pământ, în baltă, ca cel din poveste cu o falcă în cer și cu una pre pământ.»[230]

Într-o poezie de condiția romanței, realitatea are un prestigiu atât de mare, încât toate lucrurile din scenariul poetic sunt judecate în funcție de conformarea sau non-conformarea la realitate. Astfel, preceptele morale nu pot fi prea ușor convertite, sublimate într-un principiu poetic cu o existență secundă, mai ales în ochii unui canonic cum este Al. Grama, care, oprindu-se asupra unor versuri ca acestea:

„Suflete! de-ai fi chiar demon, tu ești sfîntă prin iubire,
Și ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond.
Un demon sufletul ei este
Cu chip de marmoră frumos."

comentează: «Prin penitențiare sînt închise cîteodată pre viață femei frumoase, însă sălbatice, harpii, care și-au ucis copiii și au comis alte crime horibile. Și Eminescu ar fi fost în stare după principiele aceste erotice a se înamora pînă la nebunie de un atare monstru omenesc, dacă numai avea „ochii mari și per blond".»[231]

Aceeași *cheie mimetică a receptării* poate fi folosită, iată, pentru a înlesni reprosul. Nu e foarte evident dacă interpretul crede într-adevăr ce spune sau doar utilizează în chip perfid această lectură mimetică cu scopul de a puncta la capitolul „reproșuri", așa cum se întâmplă atunci când, citind versul: „Luna tremură pe codrii, se aprinde, se mărește," îl comentează în felul următor: „Și poetul nostru nu se sperie văzînd fenomenul acesta ce nu l-a mai văzut nimeni."[232]

Unele texte de romanță (*Pe lîngă plopii fără soț, Dorința* ș.a.m.d.) sunt doar fragmente actualizate dintr-un scenariu mai larg, al speciei, care cuprinde, la Eminescu, descrierea ambientului natural, momentul așteptării, exprimarea dorinței, despărțirea implacabilă, retorica reproșurilor și altele. Scena plimbărilor repetate pe sub fereastra persoanei adorate este una de gen, iar o imagine analogă celei din *Pe lângă plopii fără soț* se găsește, bunăoară, și la Anton Pann:

„Verde sălcioară,
Dragă Mărioară
E destul d-aseară
Și de-alaltă seară
De cînd stau p-afară . . .
Streșinile pică,
Giubeluța-mi strică.
Nu mi-e de giubea
Ca de fremenea
Nici de fermenea
Ca de malotea.
Vremea vremuiește
Cămașa-mi răcește."

Așadar, în funcție de epocă: alte haine, aceeași romanță.

Aminteam și despre concurența codurilor în cadrul retoricii romanței. Un astfel de exemplu îl prilejuiește poezia *O, rămîi...*, care începe și se construiește pe o veritabilă romanță, cu accente erotizante, în linia acelui „Cînd nu te văz am chinuri, / Iar cînd te văz, leșinuri.":

„O, rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult",

pentru ca finalul textului să redimensioneze discursul tocmai parcurs din perspectiva atribuirii sale unui alt locutor: „Astfel zise lin pădurea". Este limpede efectul de concurență indus celor două registre tematice, dar și retorice, care au suprapus în mod neașteptat două enunțuri identice și două situații de enunțare diferite, recomandate de doi locutori diferiți. În acest fel se obține un nou text, prin „metisarea" unei poezii erotice cu una construită pe tema naturii. Aceeași situație o întâlnim în poezia *La steaua*, unde debutul unei poezii de alură filosofică este potențat de un final care oferă surpriza unei redimensionări a ideilor anterioare din perspectiva comparației cu un model sensibil, erotizant, considerat ca posibil analogon:

„Tot astfel cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă." (*La steaua*)

propunând astfel un text poetic cu o configurație bipolară, ce nu prea stă, totuși, în firea romanței tradiționale: un pol dotat cu o expresie elevat-meditativă și un alt pol, construit pe un model sensibil, ce se adresează nu rațiunii, ci unui nivel subliminal, fiind ca atare accesibil mai curând prin intuiție.

Să conchidem acum, după această rapidă încercare de cartografiere a „orizontului (mental) de așteptare" al romanței, că scenariul ei de gen este unul „mozaical", care este orchestrat „caleidoscopic". Pe masa de montaj a romanței întâlnești scene de gen: descrierea cadrului, momentul așteptării, exprimarea dorinței, implacabila despărțire, retorica reproșurilor, lecția amintirilor etc., care-și așteaptă (re)asamblarea. „Naveta" făcută de romanță acoperă, deci, o distanță destul de mare, pe care se plimbă neobosită, între o retorică a seducției, de extracție pygmalionică, și o retorică a reproșurilor, totul fiind proiectat pe fundalul unei geografii sentimentale indicibile, generate de „un nu știu ce și un nu știu cum". „Jocul erotic" propus de romanță se încheie, ca o condiție de gen, cu o pierdere a partenerului, fie că e vorba de o despărțire absolută a „turturelelor", prin moarte, fie că e o despărțire venită din hazardul vieții:

„Vîntul tremură-n perdele
Astăzi ca și alte dăți,
Numai tu de după ele
Vecinic nu te mai arăți!" (*Pe aceiași ulicioară*)

Oricum ar fi, romanța este *genul despărțirilor nereușite*, care lasă „urme adânci" în memoria afectivă a eroilor. Este universul erotic al experiențelor traumatizante, în care se intră printr-un „capriț" al întâmplării și din care se iese „marcat". Este un „joc" în care am spune – dacă ar fi să ne luăm după teoria (matematică) a jocurilor – că „victoria" unui partener se produce, cu necesitate, în „dauna" celuilalt, „remiza" fiind practic exclusă. În interiorul acestui joc al retoricii de gen, romanța eminesciană aduce uneori, ca semn distinctiv, opțiunea pentru o reciclare homeopatică a valorilor negative. În fond, resortul retoricii romanței eminesciene este unul al sublimării, a răscumpărării „prejudiciului" sentimental. Dintr-un capricios și implacabil joc de „pierdere", romanța devine, la Eminescu un joc de-a „cine pierde câștigă". Această răscumpărare a valorilor negative, cu rol de „imunizare" în fața suferinței erotice, poate să apară și ca rezultat al unei intermedieri onirice:

„Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blînda batere de vînt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri." (*Dorința*)

sau poate fi rezultatul unei imunizări erotice, a cărei expresie devine acum gnomismul auto-ironic:

„Și în farmecul vieții-mi
Nu știam că-i tot aceea
De te razimi de o umbră
Sau de crezi ce-a zis femeia." (*Pe aceiași ulicioară*)

Adesea romanța eminesciană prefigurează marile teme ale poeziei eminesciene. De fapt, ea cântă, pe alte voci, temele marilor creații. Astfel, opera eminesciană se va fi impus, deopotrivă, în „răspărul" orizontului de așteptare al epocii, prin marile creații, dar și, pe de altă parte, ca efect al conformării față de gustul comun, prin asumarea retoricii romanței. Dacă marile creații erau opera destinată rafinaților, cei ce erau în stare a-i percepe noutatea și adevărata lor valoare, aceste romanțe erau un prilej de entuziasmare a gustului comun. De aceea, opera eminesciană a fost întâmpinată, pe de o parte, de o opacitate exasperantă, iar pe de altă parte, de o generozitate nenuanțată. Totuși, pentru faptul că romanța „relansa", pe o altă orbită a gustului public, temele marii

creații, vulgul se alegea cu impresia co-participării la oferta marii opere eminesciene. Privită dinspre publicul larg, romanța părea o sosie a operelor capitale, privită dinspre operele cu adevărat mari, ea părea o mască. Tocmai de aceea, privirea critică este reversibilă: *Luceafărul* poate fi interpretat prin *Pe lîngă plopii fără soț*, așa cum o și face I. S. Ordeanu într-unul din studiile sale:

„Ați fost vreodată în poziția penibilă a Luceafărului? (...) Tremurînd la poarta ei, a petrecut ani de zile de neodihnă, nopți de nesomn. Suferi, înduri atîtea pentru un ideal iubit și cînd crezi că ți-ai ajuns scopul, că două inimi dragi s-au contopit într-una singură, să o vezi în brațele altuia, în brațele rivalului tău."[233] Sau, dimpotrivă, o romanță poate fi citită prin intermediul lecției de ataraxie a Luceafărului, așa cum procedează G. Călinescu, cînd pornind de la versurile:

„Putut-au oare-atîta dor
În noapte să se stingă,
Cînd valurile de izvor
N-au început să plîngă.

Cînd luna trece prin stejari
Urmînd mereu în cale-și,
Cînd ochii tăi, tot încă mari,
Se uită dulci și galeși."

comentează: „Izvoarele curg, luna apune, ochii femeii sînt mari, dar chemărilor instinctului nu le mai răspunde nimeni. *Dacă poetul ar urca repede scările indiferenței am avea Luceafărul*, el însă rămîne ca o vietate sălbatică, mereu nedumerit de acest trist apocalips." (s.n. – I.C.)[234]

A ignora acest sector al romanței eminesciene, poate minor (eventual numeric, nu însă cu necesitate și axiologic), ar echivala cu acordarea unei extensii oferite unei carantine para-literare în care, alături de alte genuri „mici", a fost ținută și romanța. Dar, în contextul celor mai puțin de șaptezeci de poeme câte are ediția Maiorescu, acest gen nu este „minor", decât precum „buturuga" cea susceptibilă de consecințe mult mai ample. Dincolo de inhibițiile analitice stimulate de insinuarea unor „pudori" culturale vrednice de orice fenomen para-literar, nu putem să nu discernem, în oferta romanței, între nuanțele dramatice ale unor texte eminesciene (*Despărțire, De câte ori, iubito...*), alte texte ce evidențiază o bogată pastă „mediană" specifică melancoliei și elegiei, în care intră, prin reciclare, și romanța eminesciană (*Pe aceeași ulicioară, La steaua, Peste vârfuri, Dorința* etc.) și un nivel lacrimogen al romanței, așa cum a fost cultivată, după formula „rețetarului", de un Th. Șerbănescu, care se dovedea neputincios în fața suferinței, neputincios și în fața poeziei:

„O durere infernală
Vai! consumă viața mea:
Suferința-mi e mortală
Și nu-i chip să scap de ea."

Spuneam că proteicitatea genului se manifestă și printr-un comportament „deviant" al lecturii, ce presupune o contaminare, prin „romanțare", a unor texte ce nu se înscriu în mod nemijlocit în această retorică de gen. Nici capodoperele nu sunt scutite de ceea ce se fereau. Rămâne, astfel, în continuare ca o nedumerire opinia lui C. Dobrogeanu-Gherea, care spunea despre finalul poemului *Luceafărul* că acesta ascunde nu altceva decât morala fabulei cu vulpea și strugurii, care erau acuzați că sunt acri. Ce spune Gherea nu trebuie luat în literă. E drept, însă, că sesizarea acestei presupuse „morale" din finalul *Luceafărului* pune în evidență (prin extrapolare și, poate, chiar mai sugestiv, măcar pentru o parte din cititori) acea retorică a reproșurilor pe care retorica romanței adesea o animă. Judecată în acest chip, părerea lui Gherea nu furnizează decât o interpretare a *Luceafărului*, citindu-l prin intermediul grilei de lectură a unei romanțe... animaliere. E drept că lecția ataraxiei Luceafărului trecuse pe lângă ochiul criticului, dar, pe de altă parte, poemul mai cuprindea și alte semne, venite din retorica micii romanțe, pe care poemul și le-a subsumat, la fel cum chitul integra propriei structuri toate formele pe care le ingera. Astfel comportamentul celor doi eroi, al Luceafărului și al lui Cătălin, beneficiază și de un „acompaniament" cultural specific, care personalizează diferit semiozele erotice pe care cei doi eroi lirici le creează. În timp ce Luceafărului îi este proprie „mreaja de văpaie" („Și pas cu pas pe urma ei / Alunecă-n odaie, / Țesînd cu recile-i scîntei / O mreajă de văpaie"), comportamentul (cultural) al lui Cătălin e „rupt" chiar din lumea romanței, curtenirea iubitei uzând de „laț", cel care este, în cadrul „instrumentarului" retoric, o moștenire veche, venită tocmai din poezia neoanacreontică („Cum vînătoru-ntinde-n crîng / La păsărele lațul, / Cînd ți-oi întinde brațul stîng / Să mă cuprinzi cu brațul"). Aceeași secvență, la Ianache Văcărescu, suna foarte apropiat: „Într-un copaci, zărifior, / Un șoim prins în lățișor / Strigă amar ciripind, / Norocul său blestemînd: / – „Multe păsări am vînat, / Și-mi zicea șoim minunat; / Iar aici laț fiind întins, / Cum am dat, pe loc m-am prins! / De inimă, nu de cap! / N-am nădejde să mai scap." De altfel, în poem sunt și alte „gesturi verbale" ce pot aparține, la origine, romanței, fapt care nu legitimează, totuși, o opinie cum e cea a lui Gherea, dar care arată că „exotismul" reacțiilor critice nu este total arbitrar, subordonat unui capriciu al hazardului.

Am văzut că în „orizontul de așteptare" al romanței intră și înțelegerea artei ca produs simili-real, ca un analogon al lumii

concret-reale, de la care nu se acceptă abatere. Ca efect al acestei legi de existență a genului, care prevede ca scenariul poetic să fie subordonat unor scopuri pragmatice (pe care scenariul poetic ar urma să le și satisfacă, zona de excelență „poetică" nefiind reprezentată decât de o „secvență", cea a „curtoaziei" și „persuasiunii"), apare și interpretarea simili-reală a operei. După cum, deși în Biblie se vorbește despre „fructul oprit" fără a se spune nicăieri care anume era acest fruct, și totuși toată lumea știe că despre „măr" era vorba, tot așa și în *Luceafărul*, deși se pomenește doar de un Cătălin, o Cătălină ș.c.l, toată lumea pare să fi aflat cine era Cătălin, cine Cătălina ș.a.m.d. Tot astfel, ceea ce finalul poemului prezenta ca fiind o inițiere în ataraxie („Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece") putea fi interpretat, după accidentul biografic eminescian din 1883, ca o premoniție, declanșând un complex de vinovăție ce opera compensator în raport cu dezinteresul anterior arătat de public. Astfel, pe lângă „reciclarea" în sine a retoricii romanței, poate fi sesizată și o „fagocitare" a formelor culturale, atunci când – cum e cazul *Luceafărului* – în structura de suprafață a unui poem mai amplu pot fi recunoscute semne ale unor forme (poetice) simple, ce au fost ingerate, și care își disimulează o identitate, pe care, dealtfel, o re-compune în „structura de adâncime" a poemului.

Este evident că, la nivelul unui anumit public, romanța înlocuiește arta autentică, aducând un simulacru, o artă surogat. Asta amintește de felul în care, ironic, Flaubert definea arta *în Dicționarul de idei primite de-a gata*: „Arta? te bagă în spital. La ce slujește, de vreme ce poate fi înlocuită cu produsul mecanic executat mai repede și mai bine". Propagarea mult mai rapidă a acestei retorici poetice este, se pare, principalul serviciu adus de romanță operei eminesciene. La fel de adevărat este, cum s-a observat, că literatura (și nu întotdeauna de „cea mai bună calitate") devine un bun conducător de mitologie. Totuși, principiul literaturii de consum nu trebuie condamnat principial și nenuanțat; asta nu ar face nimănui vreun serviciu. Iar dacă, pe de altă parte, o operă nu trăiește decât prin lectură, așadar în actul comunicării, analiza diverselor modalități (nu întotdeauna ferite de distorsiuni) prin care se poate realiza întreținerea comunicării nu ne poate lăsa indiferenți. Ar trebui, poate re-gândită situația acestor specii para-literare, în termenii unei *oferte de participare*, ce ține literatura „trează", tocmai prin comunicare. Sigur că romanța nu este decât o „formă (poetică) simplă", dar ea funcționează ca o *proteză culturală*, suplinind, pentru un anumit public, lipsa unei alonje intelectuale remarcabile. Singur că ea favorizează / face jocul „contextului mitologizat", dar asta (re)animează și literatura. I.L. Caragiale arăta că popularitatea

eminesciană și falsa înțelegere a operei erau, la un moment dat, de fapt, o altă ne(re)cunoaștere a poeziei eminesciene și că acreditarea poetului nu era, pentru unii, consecința unei înțelegeri, a unei asumări reale. Și aceasta nu era doar o „crudă ironie" a destinului, cum zicea Caragiale, ci era ceva mult mai grav: o realitate. Lauda neînțelegătoare demola a doua oară.

Asta nu ne împiedică să vedem, însă, că popularitatea poate proveni din reciclarea unei forme simple. Dacă literatura de frontieră indica o nevoie ("de consum") a publicului, a te fi slujit de oportunitățile retoricii acestor specii literare, dar a nu o face oricum, asta da, poate deveni un merit. Și romanța eminesciană îl are. Modificând retorica unei forme minore, anexând-o „marii opere", se modifica, de fapt, oferta de participare a întregii opere. Opera eminesciană putea, astfel, să vorbească deopotrivă cititorului său ideal, dar și publicului nededat viciului cultural, vorbind fiecăruia „pe-nțeles". Ceea ce în limbajul cultural al Cătălinei nu ar fi fost de priceput („Deși vorbești pe înțeles / Eu nu te pot pricepe;") avea să capete, în acest fel, în ochii gustului comun, iluzia „transparenței". Romanța aducea cu sine în literatură, deopotrivă, „cochetăria" retoricii și „transparența" voalului, ce n-ar fi rezistat, desigur, nici măcar propriului său voleu perlocuționar.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

E.4. NEGOCIEREA UNUI CONTRACT DE LECTURĂ ȘI MOȘTENIREA SA: TEXTUL ȘI ANAMORFOZELE SALE TEXTUALE

Vorbind despre „primul Eminescu" astăzi, la distanță de un veac după dobândirea unui statut public de către manuscrisele eminesciene, prin donația pe care Titu Maiorescu o făcea, în 1902, Academiei Române, nu poate fi evitată, totuși, următoarea întrebare: dacă este evident faptul că modificarea succesivă a imaginii despre Eminescu se datorează schimbărilor survenite la nivelul orizontului de așteptare al lecturii, se poate trage concluzia că, în toată această perioadă înnoirea (schimbarea) contractului de lectură a depins exclusiv de mobilitatea punctului de vedere interpretativ? Acceptarea unei astfel de ipoteze ar reprezenta, indirect, o confirmare a stabilității ofertei operei eminesciene (cel puțin în cadrul segmentului de timp de până la 1902), o garanție implicită oferită „imutabilității" operei de artă.

Dar, oare, așa să fi stat lucrurile cu opera eminesciană? Va fi constituit ea acel suport al stabilității interpretative, ce era chemat să confere o bază de legitimitate în cadrul unui consens interpretativ emergent? Sau poate, în mod secret față de viziunea cititorului de astăzi, însăși opera eminesciană a alimentat o imperceptibilă, dar sesizabilă mutație? Trecerea timpului și distanțarea cititorilor față de orizontul de așteptare care a prezidat la asumarea antumelor eminesciene va fi lăsat intactă identitatea unei opere, așa cum va fi fost ea percepută în contextul său originar? Care va fi fost identitatea acestei opere și cum va fi fost ea percepută de către generația primilor săi cititori?

Un exemplu din lumea muzicii vine să ne pună pe gânduri: muzica lui Beethoven a fost din nou cântată și înregistrată din nou, ca experiment, pe ultimul pian al compozitorului, un pian de o construcție specială. *Sonata lunii*, cântată pe acest pian, sună totuși altfel decât o știam noi, cu totul altfel. Adică așa cum a auzit-o Beethoven. De fapt, până acum noi nu am ascultat decât o muzică pe care Beethoven niciodată nu a auzit-o și pe care nici n-a imaginat-o vreodată așa.

Față de acest avertisment, nu putem decât să ne reîntoarcem la dilemele noastre pentru a le adânci: oare, am mai putea asculta vreodată sunetul originar al operei eminesciene, cel care i-a consacrat o anumită imagine printre contemporani și care a stat la baza emergenței mitului eminescian? Angajarea într-o reconsiderare a profilului originar al operei ar putea aduce cu sine șansa detabuizării contractului actual de lectură cu opera eminesciană.

* * *

Care va fi fost, în fapt, profilul originar al operei care l-a consacrat pe Eminescu la nivelul imaginarului colectiv? Cum a fost construită identitatea acestei opere? Analizând instrumentele care au putut contribui la crearea primei imagini durabile a poetului, vine rândul să ne oprim acum asupra identității editoriale a primului Eminescu, cea care a conferit o anume stabilitate reprezentărilor pe care publicul epocii și le-a construit. Aceste reprezentări nu se puteau consolida în afara suportului oferit de decantarea unui anume consens interpretativ, bazat deopotrivă pe o consortizare a reflexelor comunității interpretative și pe o stabilizare a profilului editorial al primului Eminescu, realizată în jurul antumelor, ca efect al acumulării unei „mase critice" de texte poetice. Prin urmare, consacrarea unui anumit contract de lectură, către finalul secolului al XIX-lea, presupunea o „așezare" a identității editoriale a operei eminesciene, ca o pre-condiție a stabilității suportului interpretativ.

Cât de stabilă era identitatea editorială a primului Eminescu? Și, mai ales, putea să se constituie într-un izvor de certitudine pentru securitatea sistemului analitic al instituției critice? Iată întrebări care sunt legitime, atâta vreme cât procesul de investire imaginativă simte nevoia unor certitudini în zona ofertei operei ca atare, vizând posibilitatea de fundamentare a opțiunilor interpretative. Vom observa, astfel, că există anumite corespondențe și între istoria editării operei eminesciene și istoria receptării. În acest sens, profilul editorial al primului Eminescu este legat, preponderent, de opera antumă, completată parțial prin publicarea punctuală, în intervalul anilor 1889-1902, a unor (grupaje de) poezii postume. Donarea către Academia Română a manuscriselor eminesciene, în 1902, avea să reprezinte momentul revelării unei noi dimensiuni a operei eminesciene, prin dezvăluirea „postumelor". Revelarea postumelor, însoțită de o adevărată polemică în epocă, va scoate la iveală o altă imagine a lui Eminescu, „un nou Eminescu". Asimetria dintre neptunic și plutonic, ca opoziție dintre antume și postume, este relevantă nu numai sub accepția sa tipologică, ci și pentru înțelegerea unei modificări diacronice a structurii discursului poetic (reprezentând, așadar, o schimbare de paradigmă!) survenită la începutul secolului XX și evidențiată, în cazul operei eminesciene, prin editarea postumelor, ca texte de o factură poetică diferită în raport cu textele anterioare. Deocamdată, ne vom opri asupra fizionomiei editoriale a primului Eminescu.

Fie și numai în lumina antumelor, este evident faptul că, de exemplu, poeziile primei perioade a creației eminesciene sunt, totuși, altceva în raport cu poemele maturității care l-au consacrat, clasicizându-l, pe Eminescu. Oricât am vrea, identitatea eminesciană,

în primele sale texte, rămâne mai curând o problemă de identificare empatică, decât rezultatul unei reale lecturi de identificare. Oricât de înrudite ar fi vârstele poetice ale evoluției eminesciene, diferența – atunci când unitatea pare mai slabă decât diversitatea – transformă identitatea recesivă a primelor creații într-o mască, pusă pe chipul clasic al poetului *Glossei* și *Luceafărului*.

Pare a fi inutil să dizertăm pe această temă a identității, așa cum se relevă ea într-o cronologie mișcătoare, din moment ce, totuși, edițiile Maiorescu – reperul central al primului Eminescu – nu respectă criteriul cronologic. Despre ediția Maiorescu s-a spus, cu îndreptățire, că impune prin „arhitectura" sa un univers liric, dar și o anumită imagine despre poet. Într-adevăr, rareori poți găsi o impresie de ordonare a unui volum de poezii într-un scenariu liric atât de coerent. El nu dă seama atât de o (capricioasă) cronologie, cât compune un portret, o imagine a geniului romantic – care va fi devenit obiectul imitației mimetice a epigonilor. Preluând sugestia lui J.L. Borges, evocată la începutul acestui studiu, am putea spune că, de fapt, „autorul" sui-generis al acestui prim Eminescu, dată fiind colaborarea la „regia" acestui volum, devine Titu Maiorescu. Configurația ediției este, cum se poate vedea, și în consonanță cu percepția maioresciană asupra lui Eminescu, încât punctul de fugă al arhitecturii volumului poate fi regăsit în studiul din 1889, *Eminescu și poeziile lui*. Temele criticului, ce aveau să fie expuse explicit în articolul respectiv, sunt promovate implicit prin intermediul volumului de poezii, care conține, filigranată, imaginea lui Eminescu, așa cum a fost ea concepută de către Titu Maiorescu.

Tema geniului devine în volum centrul de greutate, prin plasarea către poziția „finală" a *Scrisorilor* și *Luceafărului*, ca pentru o ieșire „în forță" din această cursă a lecturii. Viața neregulată este ilustrată încă de la debutul volumului prin poezia *Singurătate*. Aceasta creează deja o poză a poetului romantic, care, în consonanță cu imaginarul specific al secolului al XIX-lea, apare ca fiind dezinteresat de aspectele exterioare ale vieții. Asimetria dintre ordinea și rigoarea proiectului liric și dezordinea proiectului biografic este o asertiune, ca, de altfel, și ideea solitudinii (principială și aceasta) poetului*:

* Tratamentul alocat biografiei poetului va consacra aceleași recurențe ce vor duce la fixarea unor reprezentări mentale specifice: „Viața lui era neregulată: adesea se hrănea numai cu narcotice și excitante; abuz de tutun și de cafea, nopți petrecute în citire și scriere, zile-ntregi petrecute fără mâncare și apoi deodată, la vreme neobișnuită, după miezul nopții, mâncări și băuturi fără alegere și fără măsură: așa era viața lui Eminescu" (T. Maiorescu: *Opere II*, Editura Minerva, 1984, ediție de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, p. 95.)

„În odaie prin unghere
S-a țesut păienjeniș
Și prin cărțile în vrafuri
Umblă șoarecii furiș.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Și ascult cum învălișul
De la cărți ei mi le rod.

Ah! de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui." (*Singurătate*)

Seninătatea abstractă, ca marcă a melancoliei eminesciene, de care vorbește T. Maiorescu („iaca nota lui caracteristică în melancolie, ca și în veselie"[235]) este etalată, de asemenea, încă din primul text al volumului:

„Dar atuncea grieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers." (*Singurătate*)

Același poem, bine ales ca „prolog" al volumului, induce, așadar, de îndată ideea nefericirii, a pesimismului, ce apare sub forma eterată a melancoliei, îmbinând tradiția stimulului negativ, sentimentul persistent al izolării, cu sentimentul deziluziei, contrabalansate de o hieratică împlinire erotică, ușor romantată:

„Și mi-i ciudă cum de vremea
Să mai trecă se îndură,
Cînd eu stau șoptind cu draga
Mînă-n mînă, gură-n gură." (*Singurătate*)

La fel și enigmatica prezență feminină din poem e folosită pentru a justifica discreta romantare a biografiei sau chiar a poeziei („...încălzit din vreme, dar mai intermitent, de farmecul unor femei, de la care au rămas în poeziile lui câteva urme de păr bălai, de ochi întunecați, de mîni reci, de un nu știu ce și un nu știu cum..."[236]:

„Cîteodată ... prea arare ...
A tîrziu cînd arde lampa,
Inima din loc îmi sare
Cînd aud că sună cleampa." (*Singurătate*)

Așadar, primul poem, cu care volumul se deschide, transformă cititorul într-un beneficiar al unui rit de inițiere ce prelungește,

astfel, „instructajul" prefeței, comprimând aproape toate temele criticii ce sunt recuperabile din studiul lui T. Maiorescu.

Iar dacă intrarea în volum era astfel asigurată, ieșirea, după un final „în forță", realizat prin *Satire* și *Luceafărul*, era asigurată de un poem ce dobândea rolul unui rit de „protecție", de imunizare în fața unui tratament critic presupus inadecvat (de care Eminescu nu fusese, de altfel, scutit), prin poemul *Criticilor mei*. Valoarea dobândită de poem prin această distribuție în cadrul scenariului de lectură este evidentă, căci, dacă nu se poate spune că Eminescu a beneficiat de întâmpinări critice dintre cele mai adecvate, asta e una, iar cu totul altceva e ca poemul respectiv, dincolo de memoria faptelor, să aducă ideea pre-eminenței (oricărei) opere literare în fața (oricărei) critici, aceasta din urmă fiind obligată, indiferent de forma ei, la un ritual al modestiei. Astfel, „protecția" în fața criticii se (putea) transforma într-o condiționare a jocului lecturii, care obliga critica la deferență:

„Critici voi, cu flori deșarte,
Care roade n-ați adus –
E ușor a scrie versuri,
Cînd nimic nu ai de spus." (*Criticilor mei*)

S-a observat, de asemenea, că volumul este împărțit pe din două, simbolic, de poezia *Se bate miezul nopții*, ca semn al echilibrului încremenit în ezitarea dintre două lumi:

„Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă
Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte
S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte;
Și cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă stă neclintita limbă." (*Se bate miezul nopții*)

Menținând analiza la aceeași altitudine a structurii de apel a volumului, la nivelul titlurilor, înțelese în funcția lor particulară de semnal al unui anumit orizont de așteptare, ar mai fi de făcut câteva observații. În fiecare epocă există un set de „reguli" care normează orizontul de așteptare al cititorilor, fapt ce determină o configurație specifică climatului cultural al fiecărei perioade. Astfel există, la nivelul cel mai general, o „așteptare de epocă", corespondentă a aceea ce s-ar putea numi spiritul public la un anumit moment. Acesteia i se subordonează „așteptările de gen", căci fiecare gen își istoricizează, prin uz, procedeele și convențiile. Apoi, în baza unor încercări succesive de restrângere a așteptărilor, se poate identifica o „așteptare de operă" și o „așteptare de autor". Cea de operă este rezultatul notorietății dobândite de o anumită operă care îl consacră la nivelul percepției colective pe autor, eventual, în

dauna altor opere și, respectiv, a altor maniere retorico-stilistice exersate în alte opere; iar cea de autor este rezultatul notorietății autorului, câștigată printr-o suită de opere, însușită sau nu complet de cititor. Astfel, edițiile Maiorescu, considerate pe drept cuvânt pentru o bună bucată de vreme ca etalon în privința operei eminesciene, au favorizat o anumită receptare a lui Eminescu și au prefigurat un anumit portret al poetului. Ca atare, primul Eminescu rămâne în conștiința contemporanilor ca autor de poezie (cu etalonul, cum am văzut, în ediția Maiorescu), prozatorul neintrând sub incidența acestei perioade decât întâmplător; proza politică va fi interesat contemporanii, probabil, dintr-o altă perspectivă, pragmatică, care se va fi răsfânt și într-un anumit fel asupra „popularității" în epocă a poetului, din moment ce însuși Maiorescu avertiza că o considerare plenară a lui Eminescu nu va fi cu putință dacă se va ignora această proză politică, ce nu făcuse încă obiectul vreunei ediții. Așteptarea de autor poate avea însă și alte consecințe, cum ar fi, de exemplu, prefigurarea unui anumit tip de creator. Astfel, Eminescu părea, în cadrul „așteptărilor de epocă" de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dezinteresat de soarta publicistică a operelor sale, el se considera doar organul prin care se exercita, întâmplător, poezia, încât trebuia cineva să-i smulgă hârtiile din mână spre a le încredința tiparului; pe cât de dezordonat în viața „boemă", pe atât de riguros și drastic cu propriile producții literare; nefericit în viață, dar fericit (atât cât putea fi) ca artist, a adus cu sine ideea unei rectitudini morale exemplare; deopotrivă abscons în exprimare și popular, extrem de retras, ca și expansiv, rămânea o „ciudată amestecătură", intratabil în iritare și din cale afară de expresiv.

* * *

Revenind la sistemul de etalare al volumului de *Poesii*, un prim nivel de constatare a unor rețele de coerență ar putea fi la nivelul ofertei (tematice) a titlurilor. Astfel, sumarul alcătuit de T. Maiorescu, și mult discutat de istoria literară[237], ar putea fi înțeles ca o vitrină a volumului: pe de o parte ea este o promisiune, etalând, la vedere, tematic eventual, oferta literară, pe de altă parte, ea „cenzurează" relațiile cu poemele ca atare, din punctul de vedere al unei convenții de titrare. De aceea, efectul vitrinei este unul de „ecranare", căci ea proiectează parcă identitățile unor obiecte pe un ecran de reclamă, dar pe de altă parte tot ea este aceea care nu-ți dă posibilitatea să „intri" dincolo de acest „ecran": ești ținut în afara lui. Deci, „obiectele" abia întrezărite în vitrină pot fi citite pe această „listă de inventar", care este sumarul volumului.

Evident, uneori, se pot găsi coerențe între titlurile înșirate pe o tablă de materii, alteori poate părea un lucru pe cât de otios, pe atât de speculativ. Pe de altă parte, uneori nici „ruptura" dintre semnalul titlului și poem nu este suficient de mare pentru a favoriza arbitrariul așteptărilor, în cazul unor poeme ca *Lacul*, *Ce e amorul*, *Despărțire*, *Singurătate*, *Melancolie* etc. În privința statutului titlului, s-a observat că, deși reflectă, într-un anumit mod, identitatea unui poem, el nu aparține pe de-a întregul textului, după cum nici nu e cu totul rupt de acesta. A sesiza eventualele linii de coerență la acest nivel paratextual, al sumarului de volum, nu pare o hazardare totală, după cum nici lipsită de riscuri nu este. Astfel, uneori s-a susținut că, la limită, nici măcar o listă nu ar fi lipsită cu totul și din principiu de poeticitate: „Frontiera care desparte opera poetică de ceea ce nu este operă poetică este mai labilă decît frontierele de organizare internă a statutului chinez. Lui Novalis și Mallarmé *alfabetul* li se părea cea mai măreață operă literară. Poeții ruși admirau poeticitatea frunzei de vie (Veazemski), a *listei cu evidența veșmintelor țarului* (Gogol), a mersului trenurilor (Pasternak), chiar și a *notei de plată la spălătorie* (Krucionîh)".[238] (s.n. – I.C.)

Dacă ar fi să ne asumăm prin urmare tabla de materii a ediției Maiorescu ca pe un text, ideea organicității acestui „text" nu ar putea fi susținută decât de metafora textului pulverizat, care își caută mai apoi identitatea printr-un joc de reconstituire și reordonare a părților, a „cioburilor" ce nu mai pot reface identitatea, odată împrăștiată, decât printr-o însumare ordonată. Metafora acestui comportament textual ar fi de găsit în mitul lui Isis și Osiris. Acesta din urmă este ucis de Seth, zeul violenței, care mai apoi, găsind cadavrul defunctului, nu se mulțumește cu moartea, ci taie corpul lui Osiris în paisprezece părți, pe care le împrăștie prin țară, dându-le așadar pradă haosului. Răbdătoarea Isis, soția lui Osiris, caută părțile trupului soțului ei, reconstituindu-l și dându-i, astfel, șansa unei noi vieți. Noul trup se întoarce, așadar, la viață, prin restabilirea coerenței. La fel, unui text împrăștiat haotic trebuie să i se refacă liniile de coerență și să i se restituie sintaxa organică a întregului.

Ne amintim că unul din textele prezente între *Schițele* lui I.L. Caragiale recurgea la acest principiu de ordonare al listei. E vorba despre *Moșii (tablă de materii)*, în care principiul listei era constitutiv, fără să fi fost însă și respectat întru-totul. Dacă la I.L. Caragiale, în *Moșii (tablă de materii)*, se poate reconstitui, dincolo de retorica listei, un principiu de ordonare a textului bazat pe o anumită retorică a *afișului*, caracterizată de mărci specifice, cum ar fi o etalare descendentă pornind de la protagoniști până la figuranți, în cazul nostru, al sumarului unui volum de poezii, ar fi parcă mai

nimerit să vorbim de o ordonare a sumarului în baza unui *scenariu*, care își așteaptă actualizarea și, deci, organizarea prin co-participarea lecturii. Ca în orice scenariu, există niște puncte de reper fixe, considerate „tari", (începutul și sfârșitul, ca și mijlocul volumului sunt ocupate de poeme „cu cheie"), dincolo de care apar micro-scenarii de poeme în suite, ce completează, mozaical, scenariul sumarului. Lecturii nu-i rămâne decât să se focalizeze pe anumite puncte „fixe" (care sunt oferite de titlurile cu o structură denominativă ce recomandă o descompunere a titlului sub forma unei parafraze actualizabile în structura de adâncime după modelul: *Singurătate* – starea de a fi singur, *Melancolie* – starea de a fi melancolic etc.) care segmentează, tematic, scenariul volumului.

Lucrurile ar trebui completate cu detalii venind dinspre o sociologie a titlurilor, care ar putea să releve, analizând lucrurile în contextul epocii, anumite convenții de titrare. Dar, chiar dacă lucrurile ar deveni mai logice prin astfel de argumente, nu avem încredințarea că ele ar putea deveni și mai adevărate decât sunt sau decât pot fi. De aceea, mult mai sigur pare faptul că rețeaua de coerență, încă laxă la acest nivel al sumarului, devine mult mai puțin arbitrară la nivelul textelor propriu-zise.

* * *

Dacă, interesându-ne de fizionomia editorială a operei primului Eminescu, am observat că, în privința ediției etalon, scoase de T. Maiorescu, a existat o relație de consonanță între structura volumului si portretul critic realizat de către T. Maiorescu în *Eminescu și poeziile lui*, lucrul acesta a fost cu putință deoarece editorul nu părea preocupat atât să respecte până la fetișizare cronologia publicării poemelor eminesciene, cât să procurare o anumită imagine despre Eminescu. În acest fel, articolul critic maiorescian se „topea", ca un contrafort în structura volumului. Convergența celor două demersuri predispunea, așadar, și la o relație de „siamezitate", mai cu seamă atunci când prima parte a studiului maiorescian devine, începând cu anul 1889, prefață a volumului de poezii eminesciene.

Dincolo însă de această consonanță, în cadrul peisajului edițiilor dedicate poeziilor lui Eminescu de către alți editori, apar și unele semne ale divergenței de viziune, reperabile atât la nivelul organizării corpusului de texte ce sunt cuprinse în alte ediții, acestea abătându-se în mod evident de la scenariul volumului editat de Maiorescu, cât și prin opiniile critice care ies în afara consensului de lectură. Or, abaterile de la acest consens ce va fi ulterior clasicizat în baza congruenței unei oferte editoriale și a unei oferte interpretative

vor aduce și un coeficient de deformare anamorfotică. Astfel, apariția acestor anamorfoze textuale ale primului Eminescu (ce se definesc în raport cu suita edițiilor maioresciene și oferta interpretativă conținută în puținele intervenții critice ale criticului junimist) pot apărea grație flexiunilor diferitelor strategii de construire a sumarului unei ediții sau a unor strategii alternative ale discursului critic conținut de prefețele edițiilor respective. Diferența dintre cele două strategii rezidă în faptul că strategia sumarului reprezintă un scenariu de lectură conținut în mod virtual de un volum de poezii, pe când strategia prefațării oferă deja un scenariu de lectură ca atare, ce este actualizat în cadrul prefeței și a cărui legitimare este așteptată să survină în urma lecturii textelor ce dau configurația volumului. Ne vom opri, așadar, în cele ce urmează, la această suită a anamorfozelor (para)textuale ale primului Eminescu.

Când am spus că poezia *Singurătate* este cea care deschide volumul de poezii, în chip de prolog, în varianta ediției Maiorescu, ar fi trebuit să facem totuși mențiunea că acest prolog nu este unul absolut. Inițierea în universul liric eminescian este un proces ce se desfășoară în trepte. O poziție privilegiată în această strategie de inițiere o deține chiar prefața volumului. Uneori se pot face simțite, în cadrul strategiilor de întâmpinare, chiar unele „dialoguri" polemice al acestor prefețe, care pot conduce la promovarea unor imagini concurente asupra autorului prefațat.

Datorită prefeței, cititorul intră în lectura volumului deja „inițiat", din moment ce el va pleca la drum însoțit de o imagine asupra autorului, ce urmează să fie autentificată (sau nu) la sfârșitul lecturii. Succesul ediției Maiorescu miza, așadar, pe posibilitatea autentificării portretului prezentat în prefața volumului, în baza unei lecturi ce ar fi actualizat un scenariu de lectură implicit, ce fusese oferit ca rezultat al unei intenții de „programare" a lecturii, venită din partea celui ce oferise „regia" volumului respectiv: Titu Maiorescu. De fapt, atunci când cititorul avea să citească prima poezie a volumului, *Singurătate*, el beneficia deja de o ofertă de imagine asupra poetului Eminescu, căci, de altfel, primele versuri din cuprinsul volumului erau, de fapt, cele citate de Maiorescu *în chiar finalul prefeței*, care proiectau, anticipativ, asupra întregului discurs poetic vocea Luceafărului:

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece." (*Luceafărul*)

Pentru o analiză pragmatică a efectelor lecturii, această relație de „vecinătate" a discursului poetic cu propriile contexte are o deosebită

însemnătate. Discursurile de escortă, de tipul prefețelor, conțin și premisa modelării anamorfotice a semnificațiilor operei. Faptul că valoarea și semnificația unei opere nu mai sunt considerate atât ca un dat imuabil și atemporal, cât mai curând o problemă de achiziție a lor, în chiar procesul comunicării, atrage atenția asupra rolului (hotărâtor) pe care vecinătățile unui discurs adesea îl poate îndeplini. Astfel, consecințele lecturii sunt aproximabile și în funcție de „situația de comunicare" în care este implicat un poem. Identitatea unei opere, prin urmare, este o chestiune de decantare, definindu-se pe măsură ce parcurge traseul unei suite de contexte comunicaționale, deformate anamorfotic și ele, în cadrul cărora urmează a fi observate „comportamentul" unei opere, ca și semnificațiile și consecințele asupra imaginarului cititorilor săi. Raportându-ne la prefață ca la un posibil mijloc de contextualizare, supus unei regii para-textuale a volumului, am văzut că ea se compune uneori după retorica unui *portret* și tinde să devină un *ghid* al traseelor de lectură, ce sunt astfel anticipate printr-un instructaj (de „protecție") preliminar.

Acestor portrete literare, când apar în poziția unor prefețe, li se sporește valoarea lor de texte de „întrebuințare" (înțelese ca specie a unui ghid de lectură), pe de o parte, iar pe de altă parte li se atenuează rezonanța lor ficțională. Ele devin astfel un „portret la purtător", având un anumit rol în „ambreierea" lecturii. Din această perspectivă, o atenție deosebită capătă și articolele lui I. L. Caragiale: *În Nirvana*, *Ironie* și *Două note*, care au devenit și ele pricina unei prefețe. Propunând o altă imagine asupra lui Eminescu decât cea furnizată prin portretul realizat de Maiorescu, ele intră într-o polemică prefațială cu ediția criticului junimist, atunci când dramaturgul devine el însuși editor al unui volum ce reunea articole ale lui Eminescu, ce fuseseră strânse sub un titlu sugestiv pentru eterogenitatea volumului: *Diverse* (1895). Este mai mult decât evident că volumul respectiv reprezintă pentru I.L. Caragiale mai curând șansa relansării ideilor conținute în propriile articole, care erau, oricum, editate la acea dată, încercând o plasare a lor pe o altă orbită de audiență publică, prin asumarea acestei inițiative editoriale. Opiniile caragialiene capătă astfel șansa de a deveni și de a spune – în noul context de comunicare – mai mult decât ceea ce izbutiseră să spună până atunci: ele promovează o altă imagine asupra lui Eminescu decât cea a geniului senin, abstras din lumea cea de toate zilele, participând aproape exclusiv la lumea ideilor.

Este de remarcat, în primul rând, faptul că portretul realizat de I.L. Caragiale ne propune o alegorie christică a poetului, pornind de la scena întâlnirii acestuia într-un grajd din Giurgiu, în fân,

lângă o iesle. Acest portret îl include, așadar, pe Eminescu în paradigma eroilor, fiind „un erou, un viitor om mare", un posibil Mesia al literelor românești: „Avea aerul unui sfînt tînăr coborît dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare." (I.L. Caragiale, 1965: 10) Ca și T. Maiorescu, dramaturgul vorbește despre pasiunile erotice trecătoare și despre temperamentul contrastiv al poetului: „Vesel și trist; comunicativ și ursuz; blând și aspru; mulțumindu-se cu nimica și nemulțumit totdeauna de toate; aci de o obstinație de pustnic, aci lacom de plăcerile vieții; fugind de oameni și căutându-i; nepăsător ca un bătrân stoic și iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură! – fericită pentru artist, nenorocită pentru om!" (I.L. Caragiale, 1965: 11)

Natură iritabilă, deși nu disprețuia tentațiile lumii concrete, poetul a fost și expus eroziunilor pecuniare, de care „era prea mîndru ca să se plîngă de asta", spune I.L. Caragiale, în totală opoziție cu T. Maiorescu, notând că: „de foame nu pierea, ce-i drept; dar suferea amar de sărăcie". (I.L. Caragiale, 1965: 16) Față de legenda sărăciei, despre care criticul spunea că ar trebui să dispară, dramaturgul replica: „Ce Dumnezeu! doar nu a trăit omul acesta acum cîteva veacuri, ca să ne permitem cu atîta ușurință a băsni despre trista lui viață! ... a trăit pînă mai ieri, aci, cu noi, cu mine, zi cu zi, ani întregi. Pe cine vrem noi să amăgim?". (I.L. Caragiale, 1965: 15) La fel, față de seninătatea imuabilă a geniului nefericit, abstras de la orice determinare reală, dramaturgul răspundea în felul său propriu: „S-a zis că era risipitor și că, orice sumă i-ar fi trecut prin mînă-i, el tot nefericit ar fi fost, de vreme ce nefericirea lui era de un fel curat moral." (I.L. Caragiale, 1965: 16) Din nou în opoziție cu T. Maiorescu, care considera presa drept domeniul cel mai propice dezvoltării unui astfel de spirit, I.L. Caragiale stigmatizează serviciile prestate în beneficiul presei militante: „Talentul lui de poet nu-i producea nimica; două-trei funcțiuni pe care le-a avut – bibliotecar, apoi revizor școlar – destul de slab plătite, a trebuit să le părăsească silit și într-un tîrziu să găsească mijloc de trai în presa militantă. Cum stoarce puterile unui om de talent acest fel de muncă, unde este silit să-și avorteze zilnic prin provocare voită gîndurile și concepțiile, și cît de rău e prețuită la noi se știe." (I.L. Caragiale, 1965: 16) Ceea ce la T. Maiorescu era temperamentul egal cu sine însuși al poetului de geniu devine la I.L. Caragiale o ispită a voluptății: „Da, era risipitor pentru că iubea și el plăcerile brutale ale vieții; și doar are și un om de valoare dreptul să dorească aceste plăceri", iar apoi explică sursa homeopatică a acestei voluptăți: „Dar era și un om ciudat! El își făcea o plăcere din necaz și din

durere o voluptate." Dacă Eminescu apărea pentru T. Maiorescu a fi un om egal cu sine însuși, indiferent față de circumstanțe, pentru I.L. Caragiale, el este „un temperament de o excesivă neegalitate." Iată, așadar, și o altă înțelegere a lui Eminescu.

Este clar că, în privința „legendei" Eminescu, acest portret făcut de I.L. Caragiale nu putea decât să o întețească, înmulțindu-i șansele viabilității, din moment ce o dota cu noi contradicții. Divergențele în interiorul legendei nu erau decât un semn al proteicității, iar spectacolul anamorfotic al identității eminesciene se întregea în acest fel. Față de cele unsprezece ediții scoase de T. Maiorescu din poeziile lui Eminescu, ediția lui I.L. Caragiale, cu o circulație vădit mai restrânsă, aducea un portret polemic, dar recesiv, al lui Eminescu, oricum nu însă mai puțin prezent decât a fost.

Cum va fi reacționat cititorul la întâlnirea cu aceste portrete? Dacă această practică a prefețelor îl indispunea pe I.L. Caragiale, iată atunci și mărturia celui care, polemic, a uzat totuși de ea: „Liber încă o dată este oricine să-și alăture pe o bucată de hîrtie numele-i de o zi cu un nume pe veci trainic, *cum se aprinde un chibrit în fața soarelui*; liber e oricine să spună despre o operă de artă și ce știe și ce nu, și dacă o pricepe și dacă nu, numească-se el Taine, sau fie ilustrul ciubotar al lui Apolles." (I.L. Caragiale, 1965: 21) Dar, cum T. Maiorescu și I.L. Caragiale nu erau chiar fieștecine, normal era să intre în joc și criteriul autorității lor. Însă legenda crescută în jurul imaginii lui Eminescu se eschiva de la un „arbitraj" între diferitele portrete promovate în epocă. Co-prezența opiniilor, contrare chiar, slujea mai bine legenda.

Fără îndoială, prefețele diverselor volume din poeziile lui Eminescu nu sunt singurele semne de „întâmpinare" a cititorului. Ca astfel de acte de petire a lecturii ar trebui notate și prefețele unor V. G. Morțun, Gr. Peucescu, A. D. Xenopol, N. Petrașcu sau cea a Căpitanului Eminescu, fratele poetului. Prefețele sunt fie niște petitori ai lecturii, când le luăm în serios, fie – cum s-a zis – niște „chibrite", atunci când e să le reduci, în fond, la dimensiunea lor. Ceea ce nu este decât același lucru, chiar dacă soarele și chibritul sunt, totuși, în substanța lor intimă, ca și siameze.

E.5. NEGOCIEREA UNUI CONTRACT DE LECTURĂ ȘI MOȘTENIREA SA: FARDURILE LINGVISTICE ALE TEXTULUI

Avem acum prilejul a discuta despre o nouă miză a textului eminescian, ce schimbă încă o dată, printr-un perfid joc al nuanțelor, profilul editorial al acestei poezii: este vorba despre „fardurile" lingvistice ale primului Eminescu. Așa cum s-a spus, când actorului i se scoate masca, îi rămâne machiajul. Tot astfel, miza literaturii este, în subsidiar, dublată de miza unui joc lingvistic, un joc determinat de (in)stabilitățile convențiilor codului lingvistic. După ce am văzut, în urma unor contextualizări succesive, că temele care fixează identitatea primului canon al interpretării operei eminesciene sunt structurate în raport cu diverșii versanți ai receptării; după ce am observat că identitatea retorică a poeziei eminesciene se resimte de pe urma poziționării sale la intersecția a două vârste poetice: cea modernă (ca încununare a conceptului tradițional de poezie) și cea a modernismului (ca deschidere spre practicarea anti-retoricii); după ce am constatat că, de fapt, ordonarea poemelor în funcție de succesiunea datei de publicare (ceea ce ar fi permis, măcar, evidențierea unui decupaj retorico-stilistic) nu a fost resimțită ca relevantă, T. Maiorescu încercând să promoveze un alt tip de coerență a operei antume, care să permită (așadar, să legitimeze) apariția unei imagini globale asupra lui Eminescu; și după ce am văzut că strategia de „escortare" a textului poetic de către prefețe contribuie la propagarea unor imagini concurente asupra poetului în ambientul epocii – acum ne putem întreba: în ce măsură aceste portrete, a căror actualitate transcende epoca respectivă, izbutesc să angajeze o relație de fidelitate cu textul eminescian, în condițiile unei necesare conservări a profilului originar al acestei opere? Investigând nivelele palimpsestice ale identității poeziei eminesciene, nu putem să nu facem recurs și la nivelul său prim de existență, cel lingvistic, în fond cel de la care decolează toate traseele interpretative ale operei.

Despre ad-stratul disimulativ al greșelilor de tipar din edițiile Maiorescu, în genere, s-a mai scris, mai cu seamă în cercurile specialiștilor.[239] Însă consecințele asupra interpretării au reținut mai puțin, se pare, atenția publicului larg. Deși acest aspect nu reprezintă miza centrală a demonstrației noastre, el nu este de fel minor și, ca atare, nici cu totul neglijabil nu este. Căci, în fapt, identitatea poeziei eminesciene, așa cum a fost ea reconstituită, se află ascunsă sub această „mască" a greșelilor de tipar. Abia după ce vom smulge această „mască" a erorilor de imprimare, vom putea realiza ce riscuri

au fost induse interpretărilor din epocă și cât de distanțată era această „mască" lingvistică de oferta autentică a poeziei eminesciene.

Ca o condiție de „gen", greșelile de tipar se abat de la regula veridicității textuale. Dincolo însă de acest nivel al veridicității, erorile de imprimare pot rămâne fie într-un teritoriu (deși deviant, totuși) plauzibil al lecturii, fie pot deraia rețelele de coerență a interpretării, eșuând în insolit. Într-o astfel de ultimă variantă, textul devine pre-textul unor interpretări ce frizează efecte „halucinatorii". E suficient să ne amintim, cu valoare de exemplu paradigmatic, de consecințele interpretative asumate de Al. Odobescu în cazul preluării unei greșeli de tipar din *Miorița*, când se pleca de la versul greșit tipărit: „Laie bulucaie", în loc de „Laie bucălaie", așa cum era corect. Sau să ne amintim de poetul rus Hlebnikov, citat și de R. O. Jakobson[240], care acorda greșelilor de tipar o „cauțiune" poetică, susținând ca atare că, de fapt, greșeala tipografică este un mare și admirabil poet. În ce măsură nu încalcă, totuși, editorii și tipografii labila limită a verosimilității textuale rămâne greu de spus. Oricum, nu toate greșelile acestor ediții procură un Eminescu neverosimil. Ultragierea condiției „imutabilității textuale" a operei de artă, susținută de către Tudor Vianu, oricâte implicații de semnificare ar avea, nu este întotdeauna și doar din principiu în afara poeziei. Dar o altă consecință, deloc mai puțin importantă poate să apară de aici: chiar dacă „bruiajul" greșelilor de tipar nu scoate întotdeauna textul respectiv în afara poeziei, „fizionomia" textuală a operei rămâne să acuze modificările produse.

Astfel de interferențe în țesătura textuală a poemelor pot avea consecințe în planul desenului lecturii, intervenind în modificarea scenariului generativ al semnificațiilor, după cum o subliniază considerarea acestui fenomen și din punctul de vedere al teoriei matematice a jocurilor: «Receptarea unui text literar este întotdeauna o luptă între auditor și autor (în acest sens, teoria matematică a jocurilor este aplicabilă la studiul receptării artei). Receptînd o parte oarecare a textului, auditorul o „completează" pînă la dimensiunea întregului. Următoarea „mișcare" a autorului poate confirma această ipoteză, făcînd de aici încolo lectura inutilă, cel puțin din punctul de vedere al normelor estetice moderne; ori, dimpotrivă, o poate infirma, impunînd cititorului să realizeze o nouă construcție.»[241]

Astfel, dacă este să iei în serios o atare greșeală de tipar și, în același timp, să mergi pe ideea mai îndrăzneață a poeticii greșelilor de tipar, într-o împrejurare poetică de tipul „Calu-i alb, un bun tovarăș, / Înșelat (în loc de „înșeuat" – n.n.) așteapt-afară", trecând peste inadvertența care sare, oricum, în ochi, ar putea fi văzut, de pildă, un transfer de calitate de la un cuplu la altul, dacă nu chiar

o confuzie, poetică, de partener, ca rezultat al unei contaminări erotice între speciile aceluiași regn. Aceasta cu atât mai mult cu cât cavalcada, prezentă de atâtea ori la Eminescu, ca și frecventa erotizare a cadrului natural, susțin ideea acestei simetrii. Într-o altă poezie, *Trecut-au anii*, în loc de enumerarea „Povești și doine, ghicitori, eresuri", apare involuntara sugestie a derivării con-substanțiale a doinei și poveștii, prin redarea în forma: „Povești de doine, ghicitori, eresuri". Ușor de ghicit șansa unei speculații filologice, de genul „Laie bulucaie" atunci când la orizont se ivește tentația unei demonstrații privind resorturile generativ-transformaționale ale genurilor și speciilor literare.

Celebrul caz al finalului din poezia *Floare albastră*, care nu este atât rezultatul unei imprimări defectuoase, cât al imposibilității privind formularea unei opțiuni pentru o lecțiune irefutabilă, ne pune în fața situației de a alege între un concluziv: „Totul este trist în lume" și un insolit: „Totuși este trist în lume". Înainte de a observa că prima opțiune era cu totul în tonul retoricii romanței, care abuza de tristețea atotcuprinzătoare, iar cea de a doua reprezenta o abatere, tipic eminesciană, de la această retorică, să amintim, totuși, și de o altă lecțiune conferită, cea a pesimismului auto-reflexiv, propusă de Șerban Cioculescu printr-o lecțiune de tipul: „Totu-și este trist în lume"[242]. Iată, așadar, o dilemă din care, cu adevărat, nu se poate ieși.

Fără a antrena deocamdată modificări ale scenariului de lectură la nivelul întregului poem, dar contribuind la consacrarea unei nuanțe prin substituirea unor semnificații eventual în dauna altora, apare o altă serie de alte modificări tipografice. În *Mortua est*, judecând după ediția Perpessicius, fruntea reginei este „pală", pe când în ediția Maiorescu este „mîndră":

„Să treci tu prin ele, o sfîntă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină
În haină albastră stropită cu aur,
Pe fruntea ta pală cunună de laur." (*Mortua est*)

Oricum ar fi, nu pare a fi tocmai acesta contextul care să favorizeze o distribuție liberă a celor două ipostaze. La fel, în *Melancolie*, „vaiet" nu are aparența de a fi substituibil, și totuși vaietul din ediția Maiorescu devine la Perpessicius „vaier":

„Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toaca
Și străveziul demon prin aer cînd să treacă,
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale." (*Melancolie*)

Oricâtă tenacitate am fi pus în încercarea demnă de o întreagă alchimie lexicală în vederea transformării unui „chiet" într-un

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

„chicot", deși foarte apropiate unul de altul, rezultatul ar fi fost îndoielnic. Însă, tipografic, totul se aranjează mult mai ușor: „chietul" din ediția lui Maiorescu se face pe nesimțite „chicot":

„Din demon făcui o sfîntă, dintr-un chiot, simfonie."

La fel, dacă aceleași păsări din *Egipetul* în ediția princeps își „disting" penele, în ediția Perpessicius ele și le „distind":

„Și prin tufele de mături, ce cresc verzi, adînce, dese,
Păsări, îmblînzite-n cuiburi, disting penele alese,
Ciripind cu ciocu-n soare, giugiulindu-se cu-amor." (*Egipetul*)

Lucrurile însă nu mai sunt la fel de ușor de îndreptat când la mijloc e vorba de soarta cuiva. Căci, pe bună dreptate, nu e tot una să piară un om de unul singur, ca în ediția Perpessicius, sau mai frumos, împreună cu soția iubită, așa cum își asumă sarcina ediția Maiorescu:

„Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi
Să fie neagră umbra în care-om fi pierit,
Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit,
Ca și cînd ani mândri de dor ar fi deșerți."
(În ediția Perpessicius: „... în care-oi fi pierit")

Alteori, însă, o prezență sau o absență minimală a unei litere poate țese însă scenarii de lectură cu totul diferite. În *Înger de pază*, prima strofă, după ediția Perpessicius, sună așa:

„Cînd sufletu-mi noaptea veghea în extaze,
Vedeam ca în vis pe al meu înger de pază,
Încins cu o haină de umbre și raze,
C-asupră-mi c-un zîmbet aripele-a-ntins;
Dar cum te văzui într-o palidă haină,
Copilă cuprinsă de dor și de taină,
Fugi acel înger de ochiu-ți învins." (*Înger de pază*)

Și ce dacă, în ediția Maiorescu, din versul al cincilea lipsește un „i", ca pentru a schimba persoana de la a treia singular, cum este la Perpessicius, la a doua singular, așa cum apare în ediția Maiorescu. Dar trecerea nu este atât de la o persoană gramaticală la alta, cât de la un agent la altul; și, dacă nici asta nu e convingător, trebuie să acceptăm totuși că punerea unei acțiuni realizate de o persoană în seama unui înger, nu mai este același lucru și nu poate lăsa indiferentă lectura. A fi refuzat(ă) de îngeri sau de om nu este același lucru, căci nu-i tot aceea dacă cel care se sperie la apariția unei prezențe feminine este un înger sau un simplu muritor, adică un înger pur și simplu nemuritor sau muritorul său protejat. Iar când îngerul și demonul par a fi două identități simetrice, ca în poezia lui

Eminescu, nu e tot una dacă relația dintre îngeri sau demoni este sau nu intermediată de cel disputat, de muritorul aflat între două instanțe concurente, sau dacă el este plasat, pur și simplu, în afara lor și dincolo de ele, izolat și singur. Așadar, omul este disputat de cele două forțe, sau el însuși le conține, fiindu-i ambele con-substanțiale? Zbaterea îi este imprimată din afară, sau îi este proprie? Riscul vine din afară sau este inevitabil, fiindu-i constitutiv? Iată scenarii la fel de posibile, la răscrucea cărora lectura ezită fără a ști încotro să o pornească. Este omul în afara contrariilor, rupt de ele, sau abia el este cel ce le întemeiază, favorizându-le întâlnirea?

Tot în materie de îngeri, de această dată în *Înger și demon*, reapare un litigiu legat de prezența / absența aceleiași vocale „*i*". Strofa finală, care cuprinde ultima mărturisire a revoltatului înaintea morții, sună astfel în ediția Perpessicius:

„Am urmat pământul ista, vremea mea, viața, poporul,
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pe un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i ... e amorul." (*Înger și demon*)

Din nou, o atare stare de lucruri nu ne poate lăsa indiferenți, căci în ediția Maiorescu textul sună așa: „împăcarea ... e amorul". Cum ar putea fi tot una când împăcarea ar putea să fie adusă de un înger (al morții?) sau când concilierea survine doar prin coincidență. Cum ar putea fi tot aceea ca o împăcare să fie într-adevăr propusă și adusă de cineva sau ea să fie a ta și să survină accidental. Dacă singura împăcare posibilă care ți se acordă este și singura care ți se potrivește sau dacă doar te lași contaminat de ea, mulțumindu-te de fapt, cu un surogat; aceste alternative de interpretare nu pot constitui în planul lecturii ipostaze siameze.

Este evident că nu simpla contabilizare a vocalelor sau a consoanelor poate afecta cel mai tare lectura, cât prezența sau absența unei litere, după cum urmează, pe ici (ca în ediția Maiorescu) sau pe colo (ca în ediția Perpessicius), adică exact în punctele esențiale. Nu știm care să fi fost lefurile tipografilor pe vremea aceea, dar judecând după multele erori de tipar ale edițiilor Maiorescu, nu ne putem închipui decât că vor fi fost ... după buget. Căci încă și azi cugetul lor doarme liniștit, fără a ști de neliniștile transmise cu nonșalanță posterității. Este, cum ar zice Caragiale, și o ironie a sorții, care a făcut ca pedanteriei elaborării și parcimoniei editoriale a lui Eminescu să i se găsească drept pereche dezinteresul pentru destinul tipografic al poeziei sale. Evident, aceste texte, așa cum au fost editate, înțesate de greșeli, te cam strâng pe tine, cititorul de azi; e de înțeles să nu-i fi venit prea bine aceste „haine de hârtie" nici lui

Eminescu. Ironia lui Caragiale, chiar dacă era adesea nedreaptă, în privința reproșurilor aduse unor schimbări cu bună știință a literei textului, cu adresă la Maiorescu, rămânea însă trează. Intuiția personalității unice a lui Eminescu, anume că „omul acesta trebuie să fi fost scos dintr-un tipar de lux, nu din acela din care se trag exemplarele stereotipe cu miile de duzine", făcea cu atât mai crudă și mai nedreaptă ironia sorții, fie ea și (nu) numai editorială:

«Ieri d-abia îl cunoșteau și-l aprețiau câțiva prieteni de-aproape, și astăzi e un nume la modă, universal cunoscut; ieri d-abia avea ce mînca, „în lipsă aproape absolută de subsistență, amenințat de cea mai mare mizerie", și astăzi se mănîncă mulți bani – direct, cu opera lui, indirect, sub pretextul numelui lui; ieri d-abia haine și hrană, astăzi, statuie și monumente de bronz, de marmoră, de ... hîrtie velină – mai știu eu de ce!

Atît de desăvîrșită necunoaștere și părăsire în viață, ș-apoi, într-o clipă, atîta zgomot, atîta solicitudine și închinăciune după moarte!

Apoi nu-i crudă ironie!?» (I.L. Caragiale, 1965: 18)

Răscumpărarea necunoașterii de către public printr-o popularizare defectoasă, ca și printr-o recunoaștere neîntemeiată pe distincția valorilor esențiale de cele neesențiale, nu sunt doar pricina unei ironii crude, ci și a uneia nedrepte. Odată cunoscut publicului larg – recunoscut, așadar, însă nu ca urmare a justei înțelegeri a acelor opere ce erau în stare să-l individualizeze – înțelegerea primului Eminescu nu era decât o altă ne(re)cunoaștere.

Examinarea identității tipografice a poeziilor lui Eminescu arată că, departe de a fi liniștitoare, mai ales când e vorba de primele ediții, această problemă este una provocatoare. Dacă uneori („prea arare") această provocare, ce pleacă de la sesizarea unor erori de imprimare, se întâmplă să fie și una intelectuală, ducând la o mai bună înțelegere (prin contrast) a adevăratei identități eminesciene, trebuie spus că alteori neliniștea aceasta provocată spiritului nu este nici creatoare, nici profitabilă și nicidecum intelectuală. Este pur și simplu inutilă, ca orice bruiaj, stresant. Această neliniște strecurată cu perfidie de urmașii lui Gutenberg – ca și când ar fi vizat special pe nesuferiții istorici literari, gomoși și mofturoși, deprinși a trăi, ca niște „pești sanitari" din astfel de greșeli – este pur și simplu inutilă. A urmări erorile de imprimare în cuprinsul celor unsprezece ediții Maiorescu, ca și în alte ediții, este sursa unui spectacol tricotextil: o greșeală prezentă într-o ediție poate dispărea în următoarea, pentru a reapărea într-una ulterioară; așadar: una pe față – una pe dos.

Vorbind atât de mult despre edițiile Maiorescu, trebuie preîntâmpinată o neînțelegere: reproșurile nu îl privesc atât de mult pe

Maiorescu, deși a semnat aceste ediții, cât, dintre colaboratori, pe tipografi, din moment ce lumea în care trăim (adică de la Gutenberg încoace) nu mai este doar o lume de autori, ci una de co-autori. Atâta doar că, în spiritul noii istorii a școlii de la „Annalles", care pledează nu atât pentru o istorie „a generalilor", cât mai ales pentru una „a soldaților", poate n-ar fi inutil ca din când în când, o zi într-un an, să zicem – de ziua lor, a tipografilor – să le îngăduim să-și pledeze și ei cauza, în materia acestor ediții capricioase, care transformă operele imutabile în mișcătoare „cărți de nisip".

* * *

După sesizarea condiției labile a „imutabilității" operei lui Eminescu (menită a pune în discuție condiția preliminară și peremptorie a asigurării stabilității demersului analitic), putem să ne întrebăm acum care erau în epoca studiată convențiile lingvistice ale „jocului" literar și dacă se poate vorbi despre o stabilitate a lor sau dacă nu au comportat și acestea eventuale modificări. Așadar, atenția noastră este îndreptată, în fapt, tot asupra impactului pe care îl are asupra contractului de lectură relația dintre nivelul literal și cel literar al textului poetic. Dacă până acum am fost confruntați cu acest nivel literal al textelor poetice, abordându-l din punctul de vedere al greșelilor de imprimare, așadar al abaterilor involuntare de la text, acum vom zăbovi, la același nivel lingvistic al textului, văzut însă din punctul de vedere al fidelității față de normele de comunicare lingvistică a epocii sau al abaterilor voluntare de la uzul limbii.

Pentru asta ar trebui să ne reamintim ceea ce, deși e știut, prea adesea și prea ușor se lasă uitat, și anume: de fapt, noi nu îl citim pe Eminescu, nu îi citim poezia așa cum a scris-o el pentru public. Dar situația capătă proporții și mai îngrijorătoare atunci când este pusă în contextul literaturii române, căci abia atunci se poate sesiza disproporția tratamentului lingvistic aplicat majorității scriitorilor clasici, în raport cu situația editorială a lui Eminescu. Astfel, majoritatea scrierilor literaturii vechi, ale lui D. Cantemir sau M. Costin, ca și a scriitorilor moderni, sunt citite în ediții ce respectă consecvent limba în care autorii le-au scris; doar Eminescu s-a impus finalmente conștiinței publice într-o formă ce nu era a lui și care constituie rezultatul unei tacite „operații estetice" la care au recurs majoritatea editorilor, în favoarea unificării și modernizării limbii operei sale. În urma acestui tratament lingvistic administrat operei eminesciene, care a impus treptat o anumită imagine a lui Eminescu, s-a ajuns la o operă care corespunde unei anumite viziuni editoriale,

în care „Eminescu pare scutit de multe din fluctuațiile lingvistice proprii epocii de modernizare a limbii române literare, ceea ce reprezintă o evidentă îndepărtare de adevăr".[243]

În acest nou context (lingvistic) mai larg, cel puțin o parte măcar dintre acuzațiile aduse de critica epocii în legătură cu forma poeziei sale, necesită o atenuare a reacției. Astfel, reproșurile, bunăoară, ale unui Aron Densușianu, așa cum le-am văzut printre altele în cadrul capitolului referitor la paradigma lingvistică a receptării lui Eminescu, capătă, simetric, o surdină ce relativizează atât reproșurile și tonul lor, cât și – pentru noi astăzi – senzația unei excentricități extreme a afirmațiilor. Acuzele densușiene – „alergarea după neologisme neadmise" și „cuvinte nepoetice", „nesocotirea regulilor gramaticale", ca și întinarea cuvintelor după nevoi care nu respectă însă ritmul și rima – duceau la o concluzie insolită pentru cititorul de astăzi: „Chiar dacă fondul [poeziei] n-ar fi străin, sărac și bolnav cum este, greșelele de formă, ca număr și calitate sunt atît de enorme, încît ar sdrobi, din punct de vedere al adevăratei arte, chiar și cel mai strălucit cuprins. Toate acestea, fond și formă, puse în asemenea condițiuni, au putut fi ușor imitate de toți începătorii, distrugînd însă în ei ori-ce avînt și originalitate". Fără a deveni un instrument de cauționare, se impune, totuși, o relativizare a opiniilor, care obligă la o reajustare a percepției privind „insolența" reproșurilor aduse de critica epocii, care, de fapt, era motivată și de respectarea principiului dialogicității unei culturi, care avea să își aleagă prin dispute formele limbii literare. Fără a fi liniștiți pe deplin față de atitudinea lui A. Densușianu, exotismul său, astfel atenuat, devine suportabil și subordonat unui scenariu al receptării operei eminesciene ce poate fi înțeles ca schimburi de „replici" între un „sistem de apel" al operei și un „sistem de răspuns" critic, joc în care este loc, evident și pentru șarjă, înțeleasă ca efect al interacțiunilor dialogice.

Paradoxul remanierii editoriale a textelor lui Eminescu, care avea drept scop realizarea unei „operații estetice" în vederea înlăturării aspectelor dialectale, ce erau considerate accidente rebarbative, și neavenite, duce la consecințe cel puțin stranii, dacă nu chiar greu de acceptat. Astfel în D.L.R.L.C. «pentru variante regionale de tip comanac, fărmăca, frumusețâ, pintre, șagalnic, apar citați Negruzzi, Alecsandri, Creangă, Hogaș, Sadoveanu. *Eminescu nu apare citat niciodată, deși aceste fonetisme îl caracterizează.* Mai mult decît atît, cu excepția lui fermeca, fiecare variantă literară a cuvintelor citate mai sus, deci *comănac, printre, frumusețe, șăgalnic*, este ilustrată prin citate din Eminescu, citate „corectate" de editori.»[244] (s.n. – I.C.) Mulți acești editori, altminteri amabili.

Interesându-ne de configurația identității primului Eminescu, e limpede că, pentru recuperarea profilului editorial autentic trebuie să te adresezi textelor, așa cum au fost publicate în contemporaneitatea poetului. Dar demersul se lovește de tot felul de forme ale reticenței, căci, pe lângă greșelile de tipar care, cum am văzut, „se băgau în seamă" fără delicatețea necesară, mai sunt o serie de „filtre" ortografice, pe care revistele, după obiceiul epocii, le și impuneau uneori colaboratorilor. Pe de altă parte, de-a lungul activității publicistice eminesciene, revistele și-au revizuit sistemele de notare, în cadrul unui proces mai larg de electie a limbii literare. Încât, pe drept cuvânt, întrebării despre adevărata autenticitate a poeziei eminesciene nu i se poate oferi un unic răspuns și încă unul satisfăcător. Recuperarea identității primului Eminescu rămâne, din acest punct de vedere, mai curând o problemă restantă, vizând încercarea de captare a unei identități evanescente.

Iată și consecința acestei lungi decantări: «Chiar în paginele aceleiași publicații, cum ar fi marea revistă ieșeană, observăm că există deosebiri importante de la epocă la epocă. Într-un fel se scria pe la 1870 și în altul după 1880. Iată spre exemplificare o strofă din poezia *Mortua est*, apărută, inițial, în *Convorbiri literare* din 1 martie 1871, p.15, caracteristică prin frecvența mare a lui „u" final:

„Făclie de veghe pe umezi morminte,
Unu sunetu de clopotu în orele sfinte,
Unu visu, ce își moae aripa-n amaru,
Astfeliu ai trecutu de al lumii otaru."

Cîțiva ani mai târziu, în februarie 1878, în textul celor patru poezii de la paginile 453-456 (*Povestea codrului, Povestea teiului, Singurătate* și *Departe sunt de tine...*) nu întîlnim fenomenul decît în trei cuvinte: *teiu, cuiu, să puiu.*

În poezia *Venere și madonă* și *Egipetul*, publicate în *„Convorbiri..."* IV, 1870-1871, predomină formele de genitiv-dativ feminin de tipul *aurorei, deșteptărei, durerei, femeei, gîndirei, iubirei, lumei, paloarei, sperărei, țerei, vieței*, pe cîtă vreme în cele patru poezii din februarie 1878 avem: *amintirii, lumii, lungii, mumii.*»[245] Așadar, în condițiile unui sistem de notație flotant, cum era cel al epocii, fizionomia textuală a poeziei eminesciene nu poate fi atât de sigură pe cât am fi dorit-o, rămânând una fatalmente capricioasă.

Cum au reacționat editorii ulteriori față de moștenirea acestui prim Eminescu? Unii s-au temut ca nu cumva, editându-l în spiritul normelor epocii sale, să se cadă în paradoxul, nedorit, al unui scriitor, național și totuși... dialectal. De aceea, în locul unei opere cu „ciudățenii", care l-ar fi apropiat pe Eminescu prea mult de

excentricitatea unui poet dialectal ca Victor Vlad Delamarina, s-a optat pentru o modificare a etalării lingvistice și fonetice, în sensul unei unificări, ca și a unei demoldovenizări a limbii. Or, dat fiind sensul unificării lingvistice, invocându-se aici respectarea intenției autorului, care mergea în sensul eliminării inconsecvențelor, au fost preferate, totuși, normele actuale ale limbii literare, ca pentru a elimina pe această bază inconsecvențele față de norma (labilă) de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Dacă Ibrăileanu, în 1930, era primul care susținea necesitatea acestei unificări, G. Călinescu, care venea și el, în 1938, cu ediția sa, va pleda tot pentru un „text *fără ciudățenii, pentru românii de pretutindeni*, așa cum ni-l închipuim fixat de un Eminescu trăit pînă în epoca bătrîneții lui Caragiale." (s.n. – I.C.)[246] Ce se evita, în acest fel, era o „fideliate facsimilantă", care ar fi putut avea drept consecință *„un Eminescu bufon"*, iar ce se câștiga, pe de altă parte, era dobândirea unei idei (tot călinesciană și ea) că geniul poeziei eminesciene stă în maxima sa accesibilitate, care, așadar, nu-și putea permite, la o adică, să fie prejudiciată. Într-un fel, publicul actual este scutit de o întâlnire cu o poezie incomodă, dizgrațioasă poate chiar, iar în alt fel, câștigă șansa de a se lăsa implicat de o astfel de poezie, cu care, grație acestei „operații estetice", se poate totuși identifica. Astfel, ideea de poet național este salvată, Eminescu fiind păstrat în patrimoniul tuturor românilor.

În chip paradoxal, tocmai o astfel de ediție care ar fi putut reprezenta fidelitatea vocii poetice eminesciene (în care textul eminescian ar fi fost prezentat „așa cum l-au gustat contemporanii, cum era cînd a început să înrîurească pe Vlahuță și să entuziasmeze pe Delavrancea și... Mille, cum era cînd devenea vecinicul Eminescu"[247], după expresia lui Bogdan-Duică), abia un astfel de gen de fidelitate, maximă, a primului Eminescu, am resimțit-o astăzi ca pe o mască grotescă, a unui Eminescu „bufon". Și, dimpotrivă, cititorii de azi îl găsesc veridic pe acest Eminescu remaniat estetic de către editori. Opera ediției princeps, care putea fi o sosie a autorului, devine astăzi o mască, pe când adevărata mască editorială a lui Eminescu este astăzi autentificată. Or, această mască editorială, pusă peste opera eminesciană, a consacrat o anumită imagine, fiind ea însăși consacrată la rândul ei. Chipul desăvârșit al acestei remanieri: ediția Perpessicius.

Să ne asigurăm, totuși, că ne-am putut face înțeleși: nu punerea în discuție a unei ediții și nici chiar a unei direcții de cercetare este ceea ce ne interesează aici în primul rând, ci consecința înțelegerii acestui fapt: istoria receptării operei lui Eminescu (și cu atât mai mult cea a contemporanilor poetului) este obligată să țină cont,

totuși, în evaluarea opiniilor, de punctul de reper al etapei corespunzătoare din cadrul istoriei editării acestei opere. Altfel, uitând de acest paralelism ce ține în cumpănă etapele editării și ale interpretării, riscăm să acreditățm prea multe fapte de interpretare drept simple erezii.

Dincolo însă de această direcție de editare, caracterizată printr-o unificare și o demoldovenizare moderată, care a trecut, tradiționalizându-se, de la Ibrăileanu, la Călinescu și apoi la Perpessicius, există și o altă tradiție, mai puțin acreditată și notabilă, a unui D.R. Mazilu sau I. Crețu, ori Șt. Munteanu și I. Gheție, care susțineau ideea unei *transcrieri interpretative*, însă în sensul conservării normelor lingvistice specifice epocii autorului. Așa cum se întâmplă, știm că tradiția are rolul de a prefigura opțiunile viitoare. În acest context și cu asemenea reprezentanți, avantajată este, din start, adică independent de argumente, prima direcție de editare, datorită între altele și notorietății sale, care intră în jocul consacrării.

Dar, cum o discreditare principială nu concordă cu armonia post-modernă a împăcării anticilor cu modernii, să acordăm cuvântul și acestei direcții, pentru a-și pleda cauza. Astfel, I. Crețu susține că acceptarea unor „prețiozități" filologice nu duce neapărat la scoaterea lui Eminescu în afara patrimoniului național. Apoi, măsura fidelității nu-i musai să fie facsimilul ca expresie maximă, fiind recunoscută ca oțioasă și rebarbativă această abordare. În fond, ar fi vorba, înțelegem, de o fidelitate ușor anamorfozată, care ar fi menită totuși să atenueze o unificare prea dezinteresată de ceea ce se sacrifică. Ce se cere, în fapt, este – cum susține o cunoscută cercetătoare, Flora Șuteu – renunțarea la o modernizare prea iute de mână și rămânerea în limitele literarității, precum și respectarea principiului transcrierii interpretative în funcție însă de normele epocii scriitorului. Altfel, eroarea ar consta în „fuziunea orizonturilor". Această opțiune în legătură cu editarea lui Eminescu ar avea drept scop „reproducerea sonorității versului eminescian așa cum a răsunat ea, în cea de a doua jumătate a secolului trecut (i.e. secolul al XIX-lea, n.n.), prin voința poetului și a cititorilor săi. Ediția critică astfel concepută ar trebui să fie o ediție care acceptă atît moldovenismele, cît și literarizările adoptate de poet, chiar cu riscul de a dezamăgi pe un cititor mai puțin avizat."[248]

Concluzia susținută este că «poezia (lui Eminescu – n.n.) are astăzi în conștiința publică o haină fonetică adecvată gustului modern, în care arhaismele și regionalismele sînt strecurate pe ici pe colo, exact atît cît să nu stînjenească pe cititorul modern, vom admite de asemenea că autenticitatea absolută și probantă, în ediții de largă circulație, este un act la care nu se poate trece fără o pregătire

prealabilă și care, în ciuda probității lui indiscutabile, nu și-ar dovedi cu ușurință utilitatea (...) Nu facem, cred, nici un serviciu memoriei celui care a fost „poetul – învățat", *dacă îi ferim icoana lingvistică cea adevărată de ochii cititorului modern. Eminescu are dreptul să fie editat după aceleași norme ca toți scriitorii noștri clasici, tocmai fiindcă este cel mai mare dintre ei.*» (s.n. – I.C.)[249] Aici nu este doar o pledoarie, pentru un limitat scop editorial, ci se vizează și o deontologie a relațiilor culturale, în care piedica nu este atât opera lui Eminescu, cât cultul lui, așezat pe anumite idei deja consacrate (riscând, de vechi ce sunt, să fie asimilate celor preconcepute). Nu este nici o opțiune care să fetișizeze ideea de autenticitate, după cum nu e nici o simplă polemică. Este ceva mai mult: o interpretare, o viziune.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA

Note:

[1] Eugen Simion, în volumul *Întoarcerea autorului*, Editura Cartea Românească, 1981 (ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1993), punea în discuție relația dintre operă și autorul său, în contextul inițierii unor dezbateri ce vor deschide posibilitățile unei abordări post-structuraliste, în ciuda climatului cultural general, care, la acea dată, părea a fi dominat de tentația punerii între paranteze a autorului.

[2] Pentru o abordare a lecturii în spiritul unui parteneriat de creație, vezi Paul Cornea: *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, 1988 (ediția a II-a, Editura Polirom, 1998).

[3] O analiză a suplimentului de identitate pe care imaginea autorului o conferă operei, făcând, astfel, imposibilă reducția acesteia la ideea de text, vezi la Eugen Simion: *Întoarcerea autorului*.

[4] Nicolae Manolescu: *Istoria critică a literaturii române*, Editura Minerva, 1990, vol. I, p. XX.

[5] O analiză aplicată a arhitecturii discursului critic, precum și a suportului de legitimitate pe care conta modelul călinescian al istoriei literare, vezi la Mircea Martin: *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, Editura Albatros, București, 1981. Demersul pe care discursul istoriei literare îl construia, așa cum era el anunțat în prefața *Istoriei...*, pare să reprezinte o încercare de edificare a identității a respectivului discurs pe seama introducerii sale în paradigma unor priorități strategice, ce vor fi avut șansa de a deveni cu atât mai relevante în cadrul unui moment istoric specific: „În aceste timpuri de suferință națională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care, pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, *slujind drept cea mai clară hartă a poporului român*. Eminescu în Bucovina, Hasdeu în Basarabia, Bolintineanu în Muntenia, Slavici la granița de vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lîngă Oltul ardelean sînt eternii noștri păzitori ai solului veșnic. Și după toate, *după o prea lungă desconsiderare de noi înșine*, e timpul de a striga cu mîndrie, împreună cu Miron Costin: «NASC ȘI ÎN MOLDOVA OAMENI!»" (s.n. – I.C.) Chiar dacă *Istoria...* călinesciană, prin chiar modelul propriei prestații, va izbuti să asigure resorbția unei „prea lungi istorii a desconsiderării de sine", va fi dificil de susținut că legitimitatea ontologică a acestui discurs, în care creativitatea critică excelează, nu își are izvorul său în propriile performanțe, ci în acea paradigmă exterioară a unor priorități strategice și urgențe identitare, între care –

mai cu seamă în vreme de criză – cultura, educația sunt prenumerate, cel mai adesea, în virtutea unei retorici declarative. Abordarea călinesciană pare, de aceea, a fi mai curând un gest (inspirat, ca frazare, și masiv ca realizare) chemat a umple diferența jenantă dintre *rolul* cu adevărat asumat de cultură și un *statut* care întârzie să îi fie conferit... Cât despre recunoaștere?... despre ea, numai de bine!

6 Camil Petrescu: *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, în *Teze și antiteze*, Editura Minerva, 1971, pag. 88-52. În legătură cu recuperarea unor forme literare aparținând circuitelor literare alternative, ex-comunicate din literatura main-stream, o mențiune specială merită studiile: Dinu Pillat, *Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, 1971, Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Editura Albatros, București, 1976; Florin Manolescu: *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

7 Astfel, vezi Nicolae Manolescu: *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Eminescu, 1973, p. 220, unde se apreciază că, odată cu *Direcția nouă*, începe *„critica afirmativă"* a lui Maiorescu.

8 Tudor Vianu: *Junimea*, în *Opere, 2*, Editura Minerva, 1972, p. 83.

9 v. Virgil Nemoianu: *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier.* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1984.

10 vezi acuzele de cosmopolitism aduse *Convorbirilor literare* de către B.P. Hasdeu în *Traian*, București, I (1869), 27 iunie.

11 v. Gr. H. Grandea, *Starea literaraturii române*, în *Albina Pindului*, București, (1871), 1 ianuarie.

12 v. N. Ținc: *Poesiile d-nei Matilda Cugler*, în *Revista Contimporană*, București, III (1875), nr. 7, 1 nov.

13 v. D. Petrino: *Puține cuvinte despre coruperea limbei române în Bucovina*, Cernăuți, 1869.

14 Studiul a fost publicat în *Convorbiri literare*, an V, nr. 6, 15 mai 1871, p. 85-90; nr. 13, 1 sept. 1981, p. 201-205; nr. 14, 15 sept. 1871, p. 217-227 și apoi partea referitoare la proza *Direcției noi* în anul VI, nr. 6, 1 sept. 1872, p. 214-227 și nr. 7, 1 oct. 1872, p. 253-261. A fost inclus, apoi, în toate edițiile succesive ale *Criticelor* maioresciene: *Critice*, 1874, p. 343-366; *Critice*, I, 1892, p. 281-394; *Critice* I, 1908, p. 157-223, *Critice*, I, 1915, p. 165-232.

15 V. A. Urechia: *Noua direcțiune din Iași*, în *Revista Contimporană*, București, I (1873), nr. 6, 1 august, p. 542.

16 v. Gr. Gellianu: *Poesiile d-lui Eminescu*, în *Revista Contimporană*, București, III (1875), 1 martie.

17 Pantazi Ghica: *Câteva cuvinte asupra criticei d-lui Titus Livius Maiorescu în beția d-sale de cuvinte din Convorbiri literare*, în *Românul*, 3 iulie 1873.

18 V. A. Urechia: *Noua Direcțiune din Iași*, în *Revista Contimporană*, București, I (1873), nr. 6, 1 august, p. 546.

19 Ibidem.

[20] v. I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. III, București, p. 180-181.

[21] v. xxx: [*Consiliul de familie*], în *Națională*, I (1889), nr. 81, 15/27 iun., p. 3 (Ultime informațiuni);

[22] v. Laurian, Dimitrie August: *Cuvântarea lui... la înmormântarea lui Eminescu*, în *Constituționalul*, București, I (1889), nr. 5, 20 iun./2 iul., p. 1-2; xxx: *Memoria lui Eminescu*, în *Familia*, Budapesta, Oradea Mare, XXV (1889), nr. 27, 2 / 14 iul., p. 320-321 (Salon); R.P.: *Un omagiu de recunoștință pe mormintele celor mai scumpi, mari și nemuritori oameni de stat, litere sau arte ai țării noastre*, în *Progresul*, București, 1898, nr. 7-12, p. 115-118; xxx: *Comemorarea lui Eminescu*, în *Viitorul*, București, Note din viața poetului, III (1909), nr. 569, 15/28 iun., ed. II, p. 1-2.

[23] v. T. Vianu: *Mihai Eminescu*, în *Istoria literaturii române moderne*, autori *Ș. Cioculescu, V. Streinu, T. Vianu*, EDP, 1971, p. 231-232.

[24] Fără a sugera o alegere orientată, citatul a fost extras dintr-unul din manualele aflate la îndemâna noastră: *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a X-a, EDP, București, 1994, p. 74-75.

[25] v. în *Buciumul*, București, II (1863), 3 ianuarie.

[26] v. Pantazi Ghica: *Câteva cuvinte asupra criticii domnului Titus Livius Maiorescu în beția d-sale de cuvinte din Convorbiri literare, 1873*; Pantazi Ghica: *Convorbirile literare și Revista Contimporană*, 1873; Stephan Ch. Tell: *Epistola lui Alfred de Musset către Lamartine tradusă de dnul Naum*, în *Tribuna. Revista cestiilor contemporane*, 15 aug. 1873 (articol presupus a fi scris de către Gr.H. Grandea, cf. Perpessicius – vezi M. Eminescu: *Opere 2*, ediția Perpessicius, 1943, p. 215.)

[27] v. N. Ținc: *Poesiile d-nei Matilda Cugler*, în *Revista Contimporană*, București, III (1875), nr. 7, 1 nov.

[28] v. Gr. Gellianu: *Poesiile d-lui Eminescu*, în *Revista Contimporană*, București, III (1875), 1 martie.

[29] Bonifaciu Florescu: *Critica literară. Preludiu, poesii de B.A. Vinesiu*, în *Românul*, XX (1876), 30-31 ianuarie; Bonifaciu Florescu în *Stindardul*, București, I (1876), nr. 31, 5 mai; precum și broșurile *100 de adeveruri* (1875) și *Ritmuri și rime* (1892).

[30] Aron Densușianu: *Cercetări literare*, Iași, Edit. Libr. Școalelor, Frații Șaraga, 1887; Aron Densușianu: *Istoria limbei și literaturei române*, Iași, 1894; Aron Densușianu: *Literatură bolnavă*, în *Revista critică literară*, Iași, II (1894), nr. 5-6, mai-iunie, p. 193-254.

[31] Rienzi: *Frunze găsite prin volume*, în *Literatorul*, București, I (1880), nr. 6, 24 februarie.

[32] Luciliu [Macedonski, Al.]: *Chestiuni ortografice, literare și politice*, în *Literatorul*, București, XI (1890), nr. 2, aug., p. 17-18: „(...) Dacă cineva nu știe carte, nu trebuie să caute să-și facă drum în literatură, după cum, dacă cineva nu știe să alcătuiască versuri fără să-și bată joc de limbă, intonare și rimă, ca răposatul Eminescu nu trebuie să versifice."

[33] C. Dobrogeanu-Gherea: *Traducerile și limba literară*, în *Lumea nouă*, București, I (1894), nr. 32, 5 dec., p. 1; G. Ibrăileanu: *Împrumutarea*

formei, în *Evenimentul literar*, Iași, București, 1893-1894, I (1894), nr. 30, 11 iulie, p. 1; Al. Vlahuță: *Mișcarea literară*, în *Gazeta Bucovinei*, Cernăuți, VI (1896), nr. 29, 11 aprilie, p. 1-2 (Foița *Gazetei Bucovinei*); Al. Antemireanu: *Corupătorii limbii românești*, în *Epoca*, București, Iași, s. 2, III (1897), nr. 594, 24 oct., ed. 3, p. 1-2 (Tribuna literară. Din lumea literară); Șt. Petică: *Transformarea liricei*, în *România jună*, București, II (1900), nr. 195, 25 iun., p. 1; Ang. Demetriescu: *Inovațiile lui Eminescu ca versificator. Rima*, în *Biserica și școala*, Arad, I (1901), nr. 41;

[34] În *Istoria poeziei românești* (Editura Minerva, 1984), Mircea Scarlat evidențiază faptul că poezia lui Eminescu se situează în cadrul conceptului tradițional al poeticului, schimbarea conceptului de poezie fiind inițiată, cu un succes ezitant, abia de către simbolism, cel care va schimba, totuși, fundamental, înțelegerea ideii de poezie (v. *Încununarea tradiției existente*, vol. II, p. 43-45; *„Aticismul" limbii*, vol. II, p. 45-49; *Previzibilitate și surpriză*, vol. II, p. 38-39).

[35] v. Petre Grădișteanu: *„Convorbiri literare"* și *„Revista Contimporană"*, București, 1873 („Mare necaz trebuie să fi având D. Eminescu pe prosodie ca să-și permită a rima sbor cu nori și rază cu luminoasă...").

[36] Cf. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei Române, 1979, p. 897.

[37] Ibidem, p. 668.

[38] Ibidem, p. 306.

[39] Ibidem, p. 259.

[40] Cf. Mihai Zamfir, *O polemică despre versificație la 1844*, în *Analele Universității București*, Seria Științe Sociale-Filologie, tomul XII, 1963, p. 28;

[41] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, Editura Minerva, 1970, vol. II, p. 462.

[42] Al. Grama: *Mihail Eminescu. Studiu critic*, Blaj, Tip. Seminarului arhidiecezan, 1891 (Biblioteca *„Unirei"*), p. 4-5.

[43] Ibidem, p. 210.

[44] Ibidem, p. 209-210.

[45] v. xxx: *Tineri poeți din clerul nostru*, în *Unirea*, Blaj, I (1891), nr. 6, 7 febr., p. 46-47.

[46] v. xxx: *Românii transcarpatini și Curentul eminescian*, în *Unirea*, Blaj, II (1892), nr. 1, 2 ian., p. 7.

[47] v. xxx: *Poate fi rău moral vreodată frumos și sublim*, în *Unirea*, Blaj, I (1891), nr. 48-50, (*Parte științifică și literară*).

[48] Ibidem.

[49] v. xxx: *Preumblări în București*, în *Unirea*, Blaj, I (1891), nr. 39, 29 sept., p. 311.

[50] v. xxx: *Tinerii poeți din clerul nostru*, în *Unirea*, Blaj, I (1891), nr. 6, 7 febr., p. 46-47.

[51] v. xxx: *Poate fi rău moral vreodată frumos și sublim*, în *Unirea*, Blaj, I (1891), nr. 48-50, (*Parte științifică și literară*).

[52] Ibidem.

[53] v. xxx: *Preumblări în București*, în *Unirea*, Blaj, I (1891), nr. 39, 29 sept., p. 311.
[54] v. D. Popovici, *Studii literare*, vol. VI, Editura Dacia, 1989, p. 230.
[55] Al. Grama: *Mihail Eminescu. Studiu critic*, Blaj, Tip. Seminarului arhidiecezan, 1891 (Biblioteca „*Unirei*"), p. 13.
[56] v. xxx: *Poate fi răul moral vreodată frumos și sublim*, în *Unirea*, Blaj, I (1891), nr. 48-50 (*Parte științifică și literară*), p. 390-391.
[57] Ibidem, p. 398.
[58] Ibidem, p. 399.
[59] *Școala ardeleană*, Ed. Albatros, Colecția Lyceum, Ediție critică de Florea Fugariu, 1970, vol. I, p. 105.
[60] Ibidem, p. 104-105.
[61] v. „*Românii transcarpatini*" și „*Curentul Eminescu*" în *Unirea*, Blaj, II (1892) nr. 15, 9 apr., p. 113-114.
[62] Al. Macedonski: *Scrisoare adresată din București lui Al. Grama*, în *Tribuna Poporului*, Arad, XV (1911), nr. 227, 29 oct., pag. 2.
[63] v. „*Românii transcarpatini*" și „*Curentul Eminescu*" în *Unirea*, Blaj, II (1892), nr. 15, 9 apr. p. 113-114; am preferat ca în cuprinsul prezentului capitol să oferim citate din presa de la Blaj, aflată sub înrâurirea spiritului canonicului Al. Grama, și nu din *Studiul critic* care îi aparține, tocmai în ideea de a sublinia faptul că opiniile respective nu reprezentau o excentricitate personală, ci au beneficiat de un anumit impact în epocă și de suportul conferit de un public specific.
[64] Mihail Zamphirescu: *Musa de la Borta-Rece*. Bufonerie literară în trei acte de Henri Meilhac și Ludovic Halevy. Muzica de J. Offenbach, (Editată de *Revista Contimporană*), București, Tip. Curții (Lucrători asociați), 1873, p. 36.
[65] Ibidem, p. 41-42.
[66] Ibidem, p. 43.
[67] Ibidem, p. 56.
[68] Ibidem, p. 9.
[69] Ibidem, p. 6.
[70] Ibidem, p. 49.
[71] Ibidem, p. 52.
[72] Ibidem, p. 39.
[73] Ibidem, p. 48.
[74] Ibidem, p. 42.
[75] Ibidem, p, 44.
[76] Ibidem, p. 43.
[77] Ionescu Demetriu (Take): *Spiritele anului 3000*, în *Revista Junimei*, București, (1875), p. 367-397, 439-456.
[78] Ibidem, p. 386.
[79] Ibidem, p. 386.
[80] Ibidem, p. 386-387.
[81] Ibidem, p. 387-388.
[82] Ibidem, p. 389.

[83] Ibidem, p. 369-370.
[84] Ibidem, p. 389.
[85] Ibidem, p. 389-390.
[86] Ibidem, p. 390.
[87] Ibidem, p. 390.
[88] Ibidem, p. 390-391.
[89] Ibidem, p. 385.
[90] Ibidem, p. 444.
[91] Ibidem, p. 384.
[92] Ibidem, p. 394.
[93] Ibidem, p. 447.
[94] v. Sorin Alexandrescu: *„Junimea" – discurs politic și cultural*, în *Privind înapoi modernitatea*, Editura Univers, București, 1999.
[95] Pentru o analiză a acestor generații literare, vezi Paul Cornea: *Oamenii începutului de drum*, Editura Cartea Românească, București, 1974.
[96] Ioana Bot: *Aspecte ale instituirii mitului eminescian*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Philologia, nr. 4, 1992, Cluj-Napoca, p. 73-74 (articol reluat în *Trădarea cuvintelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p. 104-114).
[97] Mihai Zamfir: *Constituirea mitului eminescian. Glose despre un mit modern*, în vol. colectiv *Eminescu după Eminescu*, îngrijit de D. Păcurariu, Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 96-116.
[98] N. Petrașcu: *Mihail Eminescu. Studiu Critic*, în *Convorbiri literare*, Iași, București, XXIV (1890), nr. 8, 1 nov., p. 625-654; nr. 9, 1 dec., p. 753-785; nr. 10 sau 11, 1 februarie, p. 983-1001; XXV (1891/1892) nr. 3, 1 iunie, p. 246-266; nr. 8, 1 nov., p. 646-671; nr. 11–12 (Jubiliar), 1 martie, p. 1040-1059
N. Petrașcu: *Mihail Eminescu. Studiu Critic*, București, Stab. Grafic I.V. Socecu, 1892.
[99] Petrașcu, N.: *Figuri literare contemporane*, Socec, București, 1893.
[100] Ioan Nădejde publica în aug. 1883, epigrama lui Macedonski, raliindu-se curentului de rejectare a gestului considerat incalificabil. v. Ioan Nădejde: *D-l Macedonski*, în *Contemporanul*, Iași, III (1883), nr. 2, aug., p. 73-74.
[101] C. Dobrogeanu-Gherea: *Către dl. Maiorescu*, în *Contemporanul*, Iași, V (1886), nr. 1, iulie, p. 43-75.
[102] Morna [I.N. Roman]: *O nouă direcțiune*, în *Liberalul*, Iași, VIII (1887), nr. 60, 17 mart., p. 3.
[103] V.G. Morțun: *Răspunsul d-lui Morna*, în *Contimporanul*, Iași, V (1887), nr. 10, apr. p.346-352.
[104] Morna [I.N. Roman]: *Răspuns d-lui V.G. Morțun*, în *Liberalul*, Iași, VIII (1887), nr. 8012, apr., p. 2-3.
[105] C.D. Gherea: *Decepționismul în literatura română*, în *Studii critice*, Editura pentru Literatură, București, 1967 p. 95-112.
[106] C.D. Gherea: *Eminescu*, în *Studii critice*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 153-218.

[107] Mihail Sadoveanu rememorează scene din anii studiilor din Iași, evocând impactul lecturii versurilor eminesciene asupra tinerilor săi cititori: „Pe lîngă asta, era în noi toți un sentiment comun de adorație așa de puternic pentru autorul *Luceafărului*, încît învățam pe dinafară toate poeziile lui din epoca desăvîrșirii, începînd cu *Melancolie*. Aveam totdeauna cu noi textul tipărit de A.D. Xenopol în editura Șaraga. La unele ședințe ori plimbări, ne puneam întrebări deșănțate: «Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și-n ceruri nalte? / De nu m-i uita încalte, / Sufletul vieții mele.» Replica o dădea alt glas. După care suna o îngînare minoră: «Să cer un semn, iubito, spre a nu te mai uita?» Ori gazda, dacă ne aflam în loc acoperit, ori trecătorii, dacă rătăceam prin preajma sus-arătatelor paragini, își făceau despre noi idei ciudate." (apud. Adriana Iliescu, *Revistele literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1972)

[108] Verax [Ioan Nădejde]: *Eminescu judecat și condamnat de d. Aron Densușianu*, în *Evenimentul literar*, Iași, București, I (1894), nr. 33, 1 aug., p. 2-3; nr. 34, 8 aug., p. 2; nr. 36, 22 aug., p. 3-4; nr. 39, 12 sept., p. 2 cu titlul *Dl. A. Densușianu nu s-astâmpără*. Nădejde, Ioan: *„Ce e rău și ce e bine/Te întreabă și socoate". Eminescu. Glossă*, în *Munca*, București, V (1894), nr. 24, 14 aug., p. 1.

[109] Cf. Savin Bratu: *Eminescu în recepția critică a contemporanilor săi*, în Viața Românească, nr. 4-5 / 1964, p. 162.

[110] Spancioc [Morțun, V.G.]: *Mihai Eminescu*, în *Dacia Viitoare*, I (1883), nr. 13, 1 aug., p. 203-204.

[111] xxx: [*În beneficiul bustului*], în *Românul*, XXXIII (1889), 5/17 iul., p. 707 (Informații); Bogdan, N.A.: *„Proză și versuri" de M. Eminescu, editate de V.G. Morțun*, în *Familia*, XXVI (1890), nr. 28, 15/27 iul., p. 335 (Bibliografie); xxx: [*Serată eminesciană*]. [Notă], în *Evenimentul*, Iași, XXII (1915), nr. 284, 13 ian., ed. II, p. 1 (Informații).

[112] *Muntenegru* [*„Despre biruința Muntenegrinilor..."*], în *Curierul de Iași*, IX (1876), nr. 86, 4 aug., p. 2-3 (Revista externă); Frunză, Gheorghe [Mille, Constantin]: *Răposatul Macedonski*, în *Drepturile omului*, București, I (1885), nr. 154, 15 aug., p. 1 (Cronica literară).

[113] Mille, Const.: *Eminescu*, în *Lupta*, IV (1887), nr. 157, 15/[27] ian., p. 2-3 (*Săptămâna literară*); xxx: *Eminescu*, în *Liberalul*, Iași, VIII (1887), nr. 263, 2/[14] dec., p. 1 (*Din localitate*); Chițibuș [Mille, Const.]: *Scrisorile lui Eminescu*, în *Adevărul*, București, XII (1899), nr. 3444, 21 febr., p.2 (*Impresiuni și palavre*).

[114] xxx: *Lege. Articol unic spre acordarea unei pensii viagere lui M. Eminescu, 25 noiembrie [7 decembrie 1888]*, în *Dezbaterile Senatului*, 1888, nr. 5, 25 nov./[7 dec.], p. 41 (*Senatul. Ședința de la 23 noiembrie 1888*).

[115] Mille, Const.: *Eminescu. Școala eminesciană...*, în *Lupta*, Iași, București, IV (1887), nr. 283, 22-23, p. 2-3 (*Săptămâna literară XX*); Mille, Const.: *Poeziile lui Al. Vlahuță. Eminescu și Vlahuță (...)*, în *Lupta*, Iași, București, s.2, V (1888), nr. 439, 6 ian., p. 2-3.

[116] Mille, Constantin: *Dinu Millian*, roman. București, Hainemann-Librar-editor, 1887, 303 p.; Mille, C.: *Dinu Millian*, roman, ed. II, București, Tip. Soc. Anonime pe acțiuni *Adevărul*, 1904, p. 254 cu ilustr.

[117] Ionescu-Rion, Raicu: *Eminescu și Lenau*, Iași, Inst. de Arte Grafice N.V. Ștefaniu & Co., 1911; Ionescu-Rion, Raicu: *Scrieri literare*, Iași, 1895 Ed. I, Iași, Tip. H. Goldner, 1895; xxx: *Eminescu și Lenau*, în *Evenimentul*, Iași, 1893, nr. 62, 17 aprilie, p. 3.

[118] Fortuna, Paul [Ionescu-Rion, Raicu]: *Entuziasmul și arta*, în *Școala nouă*, Roman, I (1889), nr. 8 și 9, 1; 15 nov, p. 139-144; nr. 10, 1 dec., p. 145-151; nr. 11, 15 dec., p. 164-167; Fortuna, Paul [Ionescu-Rion, Raicu]: *Natura admirată*, în *Școala nouă*, Bârlad, I (1890), nr. 15, martie, p. 257-263; Fortuna, Paul [Ionescu-Rion, Raicu]: *Artiști și profani*, în *Școala nouă*, Bârlad, I (1890), nr. 17, mai, p. 337-341; *Noir* [Ionescu-Rion, Raicu]: *Gherea și Junimea*, în *Evenimentul*, I (1893), nr. 122, 2 iul., p. 2-3 (Foița *Evenimentului*. Cronica literară); Ionescu-Rion, Raicu: *Literaturile decadente*, în *Evenimentul literar*, Iași, București, I (1894), nr. 17, 11 aprilie, p. 1; Rion, V. [Ionescu-Rion, Raicu]: *Domnia cuvântului*, în *Evenimentul literar*, Iași, București, I (1894), nr. 28, 27 iunie, p. 1; Ionescu-Rion, Raicu [Rion, V.]: *Înaintașii lui Eminescu A) Curentul lui. B) Poezia lui. C) D. Bolintineanu.* în *Evenimentul literar*, Iași, București, I (1894), nr. 32, 25 iul., p. 2; nr. 33, 25 iulie, p. 2; nr. 34, 8 aug., p. 1-2; nr. 35, 15 aug., p. 2-3.

[119] v. Savin Bratu: *Eminescu în recepția critică a contemporanilor săi*, în *Viața Românească*, nr. 4-5 / 1964, p. 137-171.

[120] D. Popovici, *Studii literare*, volumul VI, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1989, p. 11.

[121] Pentru alte articole ale lui C. Dobrogeanu-Gherea ce cuprind trimiteri la opera eminesciană vezi: *Direcțiunea Contimporanului* (1887-1888), *Eminescu și critica* (1890), *Mișcarea literară și științifică* (1893), *Artiștii cetățeni* (1894), *Artiștii proletari intelectuali* (1894), *Traducerile și arta literară* (1894), ș.a.

[122] Nicolae Iorga: *Schițe din literatura română*, vol. I-II, Iași, 1893.

[123] Nicolae Iorga: *Eminescu și generația de astăzi*, în *Semănătorul*, București, II (1903), nr. 46, 16 nov., p. 723-726; Nicolae Iorga: *Eminescu și generația de astăzi*, în *Argeșul*, Pitești, I (1903), nr. 12, 30 nov., p. 2-3.

[124] Nicolae Iorga: *Eminescu. Proză și versuri* (Ediție de V.G. Morțun), în *Lupta*, Iași, București, s. 4, VII (1890), nr. 1060, 25 febr., p. 2; Nicolae Iorga: *O ediție nouă a lui Eminescu* [„Poezii" (Complete), prefață de A.D. Xenopol, Iași, Edit. Librăriei „Frații Șaraga", 1893], în *Timpul*, București, XV (1893), nr. 72, 3/15 apr., ed. III, p. [2] (Cronica literară); Nicolae Iorga:
O culegere de scrisori [Henriette și Mihai Eminescu, „Scrisori către Cornelia Emilian și fiica sa Cornelia", Iași, Șaraga, 1892], în *Timpul*, București, XV (1893), nr. 89, 23 apr./5 mai, ed. III, p. [2] (Cronica literară).

[125] Nicolae Iorga: *Rolul Junimii în literatură*, în *Era nouă*, Iași, 1890, nr. 23, 11 martie, p. 3; Nicolae Iorga: *Cercurile de admirație mutuală*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1066, 4 martie, p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptamâna literară); Nicolae Iorga: *Critică de jurnal*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1251, 21 oct., p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară).

[126] Nicolae Iorga: *Literatura națională I*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), s. 4, nr. 1078, 18 mart., p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară).

[127] Nicolae Iorga: *Cercurile de admirație mutuală*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1066, 4 martie, p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptamâna literară); Nicolae Iorga: *De ce n-avem roman?*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1090, 1 aprilie, p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*); Nicolae Iorga: *Iubirea în literatura modernă*, în *Arhiva Societății Științifice și literare*, Iași, I (1890), nr. 5, martie-aprilie, p. 509-529; Nicolae Iorga: *Bătrâni și tineri*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), s. 4, nr. 1094, 8 aprilie, p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară).

[128] Iorga, Nicolae: *Rolul criticii*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1100, 15 aprilie, p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară); Nicolae Iorga: *Critică de jurnal*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1251, 21 oct., p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară); Nicolae Iorga: *Critica impersonală*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1274, 18 nov., p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară).

[129] Nicolae Iorga: *Veronica Micle*, în *Convorbiri literare*, Iași, București, XXIV (1890), nr. 1, 1 apr., p. 56-59; Nicolae Iorga: *De la Vrancea*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1174, 14 iulie, p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară); Nicolae Iorga: *Gheorghe din Moldova*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1206, 26 aug., p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară); Nicolae Iorga: *A.C. Cuza*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), seria 4, nr. 1221, 15-16 sept., p. 2-3.

[130] Nicolae Iorga: *Două critice*, în *Lupta*, Iași, București, IX (1892), nr. 1831, 11 oct., p. 2; nr. 1832, 13 oct., p. 2; nr. 1833, 14 oct., p. 2; nr. 1834, 16 oct., p. 2; nr. 1837, 20 oct., p. 2; nr. 1838, 21 oct., p. 2; nr. 1839, 22 oct., p. 2; Nicolae Iorga: *Ion Ghețea*, în *Lupta*, Iași, București, VII (1890), serie 4, nr. 1085, 26-27 martie, p. 2 (Cronica literară); Nicolae Iorga: *D. A. NAUM Influența clasicismului asupră-i. AndréChenier Pesimismul său*, în *Lupta*, Iași, București, VIII (1891), nr. 1315, 13 ianuarie, p. 2-3; Nicolae Iorga: *D. A. Naum. Forma*, în *Lupta*, Iași, București, VIII (1891), nr. 1337, 10 februarie, p. 2-3 (Foița ziarului *Lupta*. Săptămâna literară); Nicolae Iorga: *O istorie a literaturii românești [Geschichte des Rumänischen Schriftums bis zur Gegenwart de W. Rudow, Wernigerode, 1892]*, în *Timpul*, XIV (1892), nr. 245, 6 /18 nov., ed. a II-a, p. 2-3; nr. 251, 13/25 nov., ed. a II-a, p. 2-3. (Foița

Timpului. Cronica literară); Nicolae Iorga: *Grigore Alexandrescu*, în *Vatra*, București, I (1894), nr. 21, (festiv), f. 1, p. 670-675. Neculai Iorga: *Poeziile d-nului Coșbuc*, în *Lupta*, Iași, București, XI (1894), nr. 2220, 11 febr., p. 2-3; Nicolae Iorga: *P. Dulfu. Isprăvile lui Păcală*, în *Adevărul ilustrat*, București, VIII (1895), nr. 2165, 10 aprilie, p. 2-3; George Coșbuc: *Versuri și proză*, Caransebeș, Ed. Bibl. Noastre, 1897.

[131] Ioan Scurtu: *Momentul național la poeții noștri moderni*, în *Tribuna literară*, supliment la *Tribuna*, Sibiu, 1900, nr. 39, 40, 49; Chendi, Il.: *Zece ani de mișcare literară în Transilvania*, Oradea-Mare, Tip. Iosif Lang, 1901; Mihai Eminescu: *Opere complete I. Literatura populară. Scrieri inedite* [Prefață de Ilarie Chendi], București, Edit. Institutului de arte grafice „Minerva", 1902; M. Eminescu: *Poezii postume*, [Prefață de Nerva Hodoș], București, Editura Institutului de arte grafice „Minerva", 1902; Fidelio [Chendi, I.]: *Cronica mea*, în *Tribuna poporului*, Arad, VI (1902), nr. 22, 2/13 februarie, p. 1-2; Il. Ch. [Chendi, Ilarie]: *Lenau 1802-1850*, în *Semănătorul*, București, I (1902), nr. 35, 24 nov., p. 140-142; Ilarie Chendi: *Creangă și Eminescu*, în *Sămănătorul*, București, I (1902), nr. 28; Chendi, Il.: *Humorul lui Eminescu*, în *Semănătorul*, București, I (1902), nr.32, 3 nov., p. 81-87; Ioan Scurtu: *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*, Leipzig, 1903; Chendi, Il.: *Preludii*, Buc., Minerva, 1903; Chendi, Il.: *Semne bune*, în *Semănătorul*, II (1903), nr. 1, 5 ianuarie, p. 2-5; Chendi, I.: *O statistică literară*, în *Voința națională*, București, XX (1903), nr. 5513, 19 aug.-1 sept., p. 1; Chendi, Il.: *Mai sunteți ?* în *Semănătorul*, București, II (1903), nr. 37, 14 sept., p. 591-592; Chendi, Il.: *Monumentul lui Alecsandri*, în *Semănătorul*, București, II (1903), nr. 50, 14 dec., p. 798-800; Mihai Eminescu: *Geniu pustiu* [cu o introducere critică de Ion Scurtu], București, Edit. Instutului grafic „Minerva", 1904; Chendi, Il.: *Foiletoane*, București, Minerva, 1904; Mihai Eminescu: *Scrieri politice și literare* [introducere de Ion Scurtu], vol. I, (1870-1877), București, Institutul de arte grafice și Editura „Minerva", 1905; M. Eminescu: *Poezii postume. Ediție nouă* [cu o prefață de Ilarie Chendi], București, Inst. de Arte Grafice și Edit, 1905; Chendi, Ilarie: *Fragmente – informațiuni literare*, Buc., Inst. de Arte Grafice și Edit Minerva, 1905; Chendi, Il.: [*Despre poeziile lui Eminescu*]. *Informațiuni literare. IX*, în *Tribuna poporului*, Arad, IX (1905), nr. 123, 3/16 iul., p. 1-2; [Chendi, Il.]: [*Despre notițele autobiografice*], în *Tribuna poporului*, Arad, IX (1905), nr. 155, 25 aug/3 sept, p. 1; Chendi, Il.: *Detractorii Junimii*, în *Viața literară*, București, I (1906), nr. 17, 23 apr., p. 1-2.

[132] Chilieanu, I. [Ibrăileanu, Garabet]: *Naturalism și pornografie*, în *Școala nouă*, Bârlad, I (1890), nr. 13, ianuarie, p. 195-206.

[133] Revista apare doar în perioada 1889-1890, fiind editate doar 10 numere.

[134] Vraja, C. [Ibrăileanu, Garabet]: *Darwinismul social* [*II*], în *Critica socială*, Iași, I (1892), nr. 8, iul-aug, p. 279-297.

[135] Ibrăileanu, Garabet: *Arta socialistă și subsemnatul*, în *Evenimentul literar*, Iași, București, I (1894), nr. 16, 1 aprilie, p 2-3; Vraja, C. [Ibrăileanu, Garabet]: *Originalitatea formei*, în *Evenimentul literar*, Iași, București, I (1894), nr. 29, 4 iulie, p. 1; Vraja, C. [Ibrăileanu, Garabet] *Împrumutarea formei*, în *Evenimentul literar*, Iași, București, I (1894), nr. 30, 11 iulie, p. 1.

[136] Un sociabil [Ibrăileanu, Garabet]: *Un manuscript rătăcit*, în *Lumea nouă*, București, I (1895), nr. 146, 10 aprilie, p. 3; *Un sociabil* [Ibrăileanu, G.]: *Eminescu și Coșbuc*, în *Lumea nouă*, București, I (1895), nr. 180, 15 mai, p. 2.

[137] Ibrăileanu, Garabet: *Curentul eminescian*, în *Noua Revistă Română*, București, II (1901), nr. 36, 15 iunie, p. 546-566 (Literatura).

[138] Ibrăileanu, Garabet: *De la M. Kogălniceanu la d. Maiorescu. Spiritul critic în cultura românească*, în *Viața românească*, Iași, I (1906), nr. 1, mart., p. 101-117; nr. 2, apr., p. 250-271.

[139] Ibrăileanu, Garabet: *Postumele lui Eminescu* [apărute în ediția Il. Chendi], în *Viața românească*, III (1908), nr. 8, aug., p. 228-241.

[140] O referire privind „dezvăluirea" pe care Brătescu-Voinești a făcut-o cu privire la „cheia" poemului *Luceafărul*, vezi la George Munteanu: *Hyperion 1, Viața lui Eminescu*, Editura Minerva, 1973, p. 244.

[141] Catinca Slavici (n. Szöke) este aceea care va figura în cadrul biografiilor eminesciene drept persoana ce a anunțat în dimineața zilei de 28 iunie/10 iulie 1883 lui Titu Maiorescu, prin intermediul unui bilet, faptul că Eminescu a înnebunit („D-l Eminescu a înnebunit. Vă rog faceți ceva să mă scap de el, căci e foarte rău."). Vezi astfel: G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 284; George Munteanu: *Hyperion 1, Viața lui Eminescu*, Editura Minerva, 1973, p. 309; D. Murărașu: Mihai Eminescu – Viața și opera, Editura Eminescu, București, 1983, p. 371; Petru Rezuș: Mihai Eminescu, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 119; Săluc Horvat: Eminescu – Dicționar cronologic, Editura Gutinul, Baia Mare, 1994, p. 158; Petru Vintilă: Eminescu – roman cronologic, Editura Cartea Românească, 1974, p. 560.

[142] [Alexandru Grama]: *Mihail Eminescu. Studiu critic*, Blaj, Tip. Seminarului arhidiecezan, 1891 (Biblioteca *„Unirei"*), p. 4-5.

[143] Idem, p. 8-12.

[144] *Românul*, București, XXVII (1883), 1 iulie, p. 2 (știri ale zilei).

[145] v. *Timpul*, București, VII (1883), 2 și 3 iulie 1883.

[146] v. George Munteanu: *Viața lui Eminescu*, Hyperion I, Editura Minerva, Buc, 1973, p. 313.

[147] Brăteanu, Mihail: *România liberă*, VII (1883), nr. 1802, 2 iulie, p. 1.

[148] v. George Munteanu, op. cit., p. 425.

[149] *Familia*, XIX (1883), nr. 29, 17 iulie, p. 354-355.

[150] v. I. Slavici: *Amintiri*, București, 1924, p. 134.

[151] Asupra unora dintre condiționalitățile retorice ale pre-lecturii vezi P. Cornea: *Introducere în teoria lecturii*, ed. Minerva, București, 1988, p. 149-162.

[152] vezi Petru Rezuș: *Mihai Eminescu*, Editura Cartea Românească, 1983, p. 120; Augustin Z. N. Pop: *Din ultimii ani*, în *Caietele Mihai Eminescu. Studii, articole, note, documente, iconografie și bibliografie prezentate de Marin Bucur*, vol. II, Buc., Editura Eminescu, 1974, p. 196.

[153] Wolfgang Iser: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London / Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978

[154] v. A. Marino: *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 188.

[155] A. Marino, ibidem, p. 188.

[156] Th. M. Stoenescu: *Polemicele noastre*, în *Revista literară*, X (1889), nr. 22, 15 iunie, p. 337-340.

[157] Al. Macedonski, *Literatorul*, XIII (1892), nr. 7, 15 dec, p. 3-6.

[158] Al. Macedonski, *Opere*, III, Nuvele, schițe și povestiri, p. 115.

[159] D. Karnabatt, în *Vremea*, X (1937), nr. 507, 3 oct., p. 8-9, apud A. Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, p. 227.

[160] în *Forța morală*, I (1901), nr. 7, 9 dec.; și în *Biruința*, IV (1909), nr. 162, 12 iulie, apud A. Marino: *Viața lui Alexandru Macedonski*, p. 218.

[161] Gr. Ventura: *Un homme mort*, în *L'indépendance Roumaine*, 1883, nr. 1767, 14/26 août.

[162] Const. Mille: *Săptămâna literară*, în *Lupta*, IV (1887), nr. 332, 24-25 august; *O desfidere*, în *Timpul*, X (1889), nr. 31, 20 dec.; *Cerem explicații*, în *Timpul*, XI (1890), nr. 208, 29 iulie; G. Panu: *O chestie care interesează mișcarea literară*, în *Săptămâna*, X (1910), nr. 6, 12 febr., p. 680-681; Const. Mille: *Letopiseți*, în *Adevărul*, XX (1909), nr. 7095, 16 iunie.

[163] apud P. Vintilă: *Eminescu. Roman cronologic*, Editura Cartea Românească, 1974, p. 694-695.

[164] *Curierul român*, Botoșani, II (1887), numerele din 1 și 17 sept.

[165] I.E. Torouțiu: *Studii și documente literare*, Institutul de Arte Grafice „Bucovina", București, vol. I, p. 381.

[166] v. *Universul literar*, București, XXX (1913), nr. 24, 16 iunie.

[167] *Curierul român*, Botoșani, II (1887), 5 iunie.

[168] *Liberalul*, Iași, VIII (1887), 5 iulie.

[169] *Liberalul*, Iași, VIII (1887), 21 aprilie (Inserțiuni).

[170] *Liberalul*, Iași, VIII (1887), 8 mai.

[171] *Curierul român*, Botoșani, II (1887), 13 decembrie.

[172] *Familia*, XXIII (1887), 6 noiembrie.

[173] *Familia*, XXIII (1887), 1 iulie.

[174] apud D. Murărașu: *Mihai Eminescu – Viața și opera*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 387; v. și G. Munteanu: *Hyperion I, Viața lui Eminescu*, p. 430, nota 523.

[175] vezi Petru Rezuș: *Mihai Eminescu*, Editura Cartea Românească, 1983, p. 416; p. 507-508 (nota 44); v. Petru Vintilă: *Eminescu – roman cronologic*, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 772.

[176] apud Petru Vintilă: idem, p. 794-795.

[177] *Democrația*, București, II (1889), 18/ 30 iunie.

[178] *Românul*, București, XXXVI (1889), 29 iunie.

[179] *Românul*, București, XXXVI (1889), 30/18 iunie.
[180] ibidem.
[181] ibidem.
[182] vezi Florin Manolescu: *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983 (ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2001).
[183] variantă la Scrisoarea II, vezi M. Eminescu: *Opere*, vol. II, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, Ediție îngrijită de Perpessicius, p. 266.
[184] Hans Robert Jauss: *Istoria literară ca provocare a științei literaturii*, în *Viața Românească*, nr. 10 / 1980.
[185] W. Shakespeare: *Cum vă place*, în *Opere complete*, vol. 5, Editura Univers, București, 1986, traducerea Virgil Teodorescu, p. 152.
[186] I. G. Bariţiu: *Din zbuciumul veacului*, Editura Dacia, 1982, p. 41.
[187] Mihai Șora: *Sarea pământului*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
[188] Cf. note și variante la *Ironie*, în I.L. Caragiale: *Opere*, vol. IV, Editura pentru Literatură, 1965, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin, p. 522.
[189] Flora Șuteu: *Editarea poeziilor lui Eminescu*, în *Studii de limbă literară și filologie*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 337.
[190] v. G. Călinescu: *Istoria literaturii române...*, Editura Minerva, 1986, ediția a II-a, p. 558.
[191] I.L. Caragiale: *Opere, III, Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin, p. 333.
[192] Ibidem, p. 335.
[193] Ibidem, p. 338.
[194] *Amintiri despre Caragiale*, Editura Minerva, 1972, antologie și prefață de Ștefan Cazimir, p. 66-67.
[195] Ștefan Cazimir: *Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
[196] Cristian Popescu: *Arborele genealogic al familiei Popescu*, în *Cuvânt înainte*, Editura Cartea Românească, 1988, p. 31.
[197] Mircea Martin: *G. Călinescu și „complexele literaturii române"*, Editura Albatros, 1981.
[198] Paul Cornea: *Oamenii începutului de drum*, Editura Cartea Românească, 1974.
[199] Iacob Negruzzi: *Amintiri din „Junimea"*, Editura Minerva, vol. II, 1972, p. 214.
[200] Marin Sorescu: *Biblioteca de poezie românească veche*, în Revista de Istorie și Teorie Literară, nr. 4 / 1986, p. 136.
[201] Iacob Negruzzi: *Amintiri din „Junimea"*, Editura Minerva, vol. II, 1972, p. 215.
[202] Iacob Negruzzi: *Amintiri din „Junimea"*, Editura Minerva, vol. II, 1972, p. 215-216.
[203] Zoe Dumitrescu-Buşulenga: *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973.

[204] Marcel Sturdza-Săucești: *Heraldica*, Editura Științifică, București, 1974, p. 36.
[205] Marcel Sturdza-Săucești: idem, p. 40.
[206] Marcel Sturdza-Săucești: idem, p. 112.
[207] apud Ștefan Cazimir: *Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
[208] termeni utilizați de Andrei Cornea în: *Scriere și oralitate în lumea antică*, Editura Cartea Românească, 1988.
[209] Marcel Sturdza-Săucești: idem, p. 119.
[210] Marcel Sturdza-Săucești: idem, p. 26.
[211] Zoe Dumitrescu-Bușulenga: *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, 1973, p. 190.
[212] T. Maiorescu: *Opere*, vol. I, Editura Minerva, 1978, ediție de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, p. 7.
[213] T. Maiorescu: ibidem.
[214] T. Maiorescu: idem, p. 3-4.
[215] T. Maiorescu: idem, p. 4.
[216] T. Maiorescu: idem, p. 8.
[217] T. Maiorescu: ibidem.
[218] T. Maiorescu: idem, p. 8.
[219] Marcel Sturdza-Săucești: idem, p. 26.
[220] v. Andrei Cornea: *Scriere și oralitate în lumea antică*, Editura Cartea Românească, 1988.
[221] v. Andrei Cornea: ibidem.
[222] v. I.L. Caragiale: *Cîteva păreri*, în *Opere IV*, 1965, p. 31.
[223] I. S. Ordeanu: *Eminescu plânge în poezia sa Ruina României*, vol. II, Tipografia „Lupta", București, 1914, p. 12.
[224] Ion Barbu: *Poezii*, Editura Albatros, 1970, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, p. 363-364.
[225] Ion Barbu: idem, p. 361.
[226] Ion Barbu: idem, p. 362.
[227] Ion Barbu: idem, p. 155.
[228] [Al. Grama]: *Mihail Eminescu. Studiu critic*, Tipografia Seminariului arhidiecesan, Blaj, 1891, p. 26-27.
[229] v. *Poeții Văcărești. Versuri alese*, București, 1961, ediție îngrijită de Elena Piru.
[230] [Al. Grama]: idem, p. 114.
[231] [Al. Grama]: idem, p. 23.
[232] [Al. Grama]: idem, p. 207 („Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește." Din care numai atât vedem, că [poetul] voesce să descrie vreun fenomen optic al lunei. Atâta este însă de confus, cât nu esistă om pre lume, care să știe, că ce fenomen este acela. Se vede și de aci, că de loc n-a simțit aplicare spre a studia modul classic de a descrie fenomenele naturei.
[233] I.S. Ordeanu: ibidem.
[234] Călinescu, G.: *Opera lui Mihai Eminescu, vol. II*, Editura pentru Literatură, București, 1970, p. 387.

[235] Titu Maiorescu: *Opere*, vol. II, Editura Minerva, București, 1984, ediție de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, p. 96.
[236] Titu Maiorescu: idem, p. 92.
[237] Vezi astfel Paul Cornea: *Semnele vremii*, Editura Eminescu, București, 1995, p. 117 / 128; Petru Creția: *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 83-108.
[238] R. O. Jakobson: *Ce este poezia?* în *Școala formală rusă – Ce este literatura?* Editura Univers, 1983, p. 692.
[239] v. spre exemplu Gavril Istrate: *Erori de imprimare și erori de interpretare*, în *Studii eminesciene*, Editura Junimea, colecția Eminesciana, 1987, p. 242-255; Petru Creția: *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 108-140.
[240] R.O. Jakobson: ibidem.
[241] I. M. Lotman: *Lecții de poetică*, Editura Univers, 1970, p. 239.
[242] Șerban Cioculescu: *Eminesciana*, Editura Minerva, București, 1985.
[243] Flora Șuteu: *Editarea poeziilor lui Eminescu*, în *Studii de limbă literară și filologie*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, p. 319.
[244] Flora Șuteu: idem, p. 319-320.
[245] Gavril Istrate: *Studii eminesciene*, Editura Junimea, colecția Eminesciana, 1987, p. 254.
[246] apud Flora Șuteu: idem, p. 317-318.
[247] apud Flora Șuteu: idem, p. 337.
[248] Flora Șuteu: idem, p. 337.
[249] Flora Șuteu: idem, p. 335-336.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bibliografie selectivă*

***, *Bibliografia românească modernă (1831-1918), vol. I (A-C)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, coordonare generală Gabriel Ștrempel

***, *Bibliografia românească modernă (1831-1918), vol. II (D-K)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, coordonare generală Gabriel Ștrempel

***, *Bibliografia românească modernă (1831-1918), vol. III (L-Q)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, coordonare generală Gabriel Ștrempel

***, *Bibliografia românească modernă (1831-1918), vol. IV (R-Z)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1996, coordonare generală Gabriel Ștrempel

***, *Dicționar de literatură română – scriitori, reviste, curente*, Editura Univers, București, 1979, coordonator Dim. Păcurariu

***, *Dicționar enciclopedic, vol. II, (D-G)*, Editura Enciclopedică, București, 1996, coordonare generală Marcel D. Popa

***, *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei R.S.R., București, 1979

---

* Prezenta *bibliografie* nu reprezintă un corpus tradițional de referințe, caracterizat printr-o cuantificare precisă a reperelor conținute și printr-o gestionare strictă, demnă de un sistem „închis". Specificul temei abordate este cel care face ca o astfel de bibliografie să reprezinte mai curând cartografia unei geometrii variabile. Ca atare, bibliografia cuprinde trimiterile relevante în privința textelor literare, a studiilor de critică, istorie sau teorie literară ce au fost avute în vedere pe parcursul elaborării studiului. Pot fi regăsite în bibliografie referințe ale unor lucrări ce nu sunt neapărat menționate în cuprinsul lucrării: am optat pentru menționarea lor, chiar dacă, uneori, ea este cerută de materia unor capitole la a căror prezentare autorul a renunțat în varianta de față a textului. Referințele privind receptarea în epocă a lui Eminescu au beneficiat de o procesare electronică, sub forma unei baze de date. Am renunțat fie și la o prezentare parțială a acestela din motive lesne de înțeles. Caracterul selectiv al bibliografiei nu traduce un tratament subiectiv și partizan în fața materiei. Este inutil de precizat faptul că simpla menționare a unor referințe nu conotează cu necesitate aderiunea autorului la interpretările, uneori excentrice, conținute în textele repertoriate în bibliografie de față. Cu toate acestea, lista bibliografică prezentată este fatalmente lacunară, fiind pe cale de consecință: „selectivă".

***, *Euresis – Cahiers roumaines d'etudes litteraires: Changement de canon culturel chez nous et ailleurs*, Editions Univers, Bucarest, 1997-1998; Fondateur: Adrian Marino; Directeur: Mircea Martin.

***, *Euresis – Cahiers roumaines d'etudes litteraires: Bilan du poststructuralisme*, Editions Univers, Bucarest, nr. 1-2 / 1996; Fondateur: Adrian Marino; Directeur: Mircea Martin.

***, *Istoria literaturii române, vol. I-II-III*, Editura Academiei R.S.R., vol. I – ediție revăzută: 1970; vol. II: 1968; vol. III: 1973;

***, *Studii de limbă literară și filologie vol. I-II*, Editura Academiei, București, 1969-1972

***, *Acatistul lui Mihai Eminescu, în Acatistier – Sinaxar, Sfinții Români, vol I-II, Editura Conphys, Rm. Vâlcea, [fără an], ediție îngrijită și adăugită de Ierom. Ghelasie Gheorghe și Fratele Vasile Dragoș Pâslaru, p. 199-209, vol. II*

Alexandrescu, Sorin, *„Analiza genealogică a puterii și a cunoașterii încă lipsește culturii române" – interviu cu Sorin Alexandrescu* în Contrast, nr. 4 / 2001

Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură*, Editura Univers, București, 2000

Alexandrescu, Sorin, *Paradoxul român*, Editura Univers, București, 1998

Alexandrescu, Sorin, *Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic*, în *Dilema*, nr. 245 / 1997

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999

Alexandrescu, Sorin, Nasta, Mihail, *Poetică și stilistică – orientări moderne*, Editura Univers, București, 1972, antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu

Aluaș, Ion; Drăgan, Ion, *Sociologie franceză contemporană – teorie, metodologie, tehnici, ramuri*, Editura Univers, 1971; antologie de Ion Aluaș și Ion Drăgan

Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999

Angelescu, Silviu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985

Anghel, Petre D. (ed.), *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent de G. Călinescu – dosarul critic*, Editura Eminescu, București, 1993

Anghelescu, Mircea, *Bălcescu, revoluția de la 1848 și miturile istorice ale comunismului românesc*, în *România literară*, nr. 4 / 1998

Anghelescu, Mircea, *Clasicii noștri*, Editura Eminescu, București, 1996

Anghelescu, Mircea, *Eminescu în manualele școlare*, în *România literară*, nr. 34 / 2001

Anghelescu, Mircea, *Lectura operei*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Anghelescu, Mircea, *Literatura română și Orientul (secolele XVII-XIX)*, Editura Minerva, București, 1975

Anghelescu, Mircea, *O fabuloasă descoperire*, în *Observator cultural*, nr. 16/2000

Anghelescu, Mircea, *Preromantismul românesc (până la 1840)*, Editura Minerva, București, 1971

Anghelescu, Mircea, *T. Maiorescu și condițiunile progresului*, în *România literară*, nr. 2 / 1999

Anghelescu, Mircea, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1988

Antohi, Sorin, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Editura Litera, București, 1994

Antohi, Sorin, *Exercițiul distanței*, Editura Nemira, București, 1997

Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București, 1991

Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, București, 1965; traducere de D.M. Pippidi,

Auerbach, Erich, *Mimesis – Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura Polirom, București, 2000

Austin, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Editions du Seuil, Paris, 1970

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 1989

Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982

Baltrušaitis, Jurgis, *Aberații – patru eseuri privind legenda formelor*, Editura Meridiane, București, 1972

Barbu, Constantin (ed.), *Luceafărul – marile comentarii, vol. I-II*, Editura Dionysos, Craiova, 1995

Barthes, Roland, *Pentru o teorie a textului. Antologie* Tel Quel *1960-1971*, Editura Univers, Selecție și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasiliu, București, 1980

Bataille, Georges, *Erotismul*, Editura Nemira, București, 1998

Bădescu, Cezar Paul, *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Editura Paralela 45, 1999, antologie de Cezar Paul Bădescu

Bădescu, Ilie, *Clipa astrală a deciziei lui Eminescu sau despre Porunca lui Dumnezeu pentru neamuri în fața imperiilor*, în *Renașterea civilizației rurale românești*, nr. 1-2/2000

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1970

Berger, René, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976

Bloom, Harold, *Canonul occidental*, Editura Univers, București, 1998

Bogdănescu, Simion, *Luna eminesciană - semn și predestinare thanatică*, în *Dacia literară*, Iași, nr. 43/2001

Boia, Lucian, *„Avem nevoie de o istorie inteligentă"*, în *Dilema / Vineri*, nr. 2 / 1997

Boia, Lucian, *Două secole de mitologie națională*, Editura Humanitas, București, 1997 (ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2002)

Boia, Lucian, *Evoluția istoriografiei române*, București, 1976

Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București, 1997 (ediția a II-a, 2000; ediția a III-a, adăugită, 2002)

Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul: istoria între adevăr și ficțiune*, Editura Humanitas, București, 1998 (ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2002)

Boia, Lucian, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 1999

Boia, Lucian, *Mituri istorice românești*, Editura Universității, sub dir. Lucian Boia, București, 1995

Boia, Lucian, *Miturile comunismului românesc*, Editura Universității București, sub dir. Lucian Boia, 1995

Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, București, 2000

Boia, Lucian, *Vers une historie de l'imaginaire*, în *Analele Universității București*, Istorie, XL, 1991, p. 3-22

Bonte, Pierre; Izard, Michael, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Editura Polirom, Iași, 1999

Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, Editura Univers, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, 1976

Borcilă, Mircea; Mc Lain, Richard, *Poetica americană. Orientări actuale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981

Borges, Jorge Luis, *Opere 1- 2*, Editura Univers, București, 1999

Bot, Ioana, *„Mihai Eminescu, poet național român" – schiță pentru istoria unei invenții necesare*, în *România literară*, nr. 22 / 2000

Bot, Ioana, *Aspecte ale instituirii mitului eminescian*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Philologia*, nr. 4/1992, Cluj-Napoca, p. 73-74 (articol reluat în *Trădarea cuvintelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p. 104-114)

Bot, Ioana, *Eminescu este o problemă*, în *România literară*, nr. 1 / 1998

Bot, Ioana, *„Mihai Eminescu, poet național român" – istoria și anatomia unui mit cultural*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Bot, Ioana, *Eminescu și lirica romanească de azi: citatul eminescian în poezia contemporană românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990

Bot, Ioana, *Trădarea cuvintelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997

Bourdieu, Pierre, *Economia bunurilor simbolice*, Editura Meridiane, București, 1986

Bourdieu, Pierre, *Regulile artei*, Editura Univers, București, 1998

Bourdieu, Pierre, *Simțul critic*, Institutul European, Iași, 2000

Bratu, Savin, *Eminescu în recepția critică a contemporanilor săi*, în *Viața Românească*, nr. 4-5 / 1964, p. 137-171

Bronislaw Baczko, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs coolectifs*, Paris, Payot, 1984

Bucur, Marin (coord.), *Bibliografia I.L. Caragiale în periodice (1852-1912), vol. I-II*, Editura „Grai și suflet" – Cultura Națională, București, 1997

Bucur, Marin, *Caietele Mihai Eminescu I*, Editura Eminescu, București, 1972

Bucur, Marin, *Caietele Mihai Eminescu II*, Editura Eminescu, București, 1974

Bucur, Marin, *Caietele Mihai Eminescu III*, Editura Eminescu, București, 1975

Bucur, Marin, *Caietele Mihai Eminescu IV*, Editura Eminescu, București, 1977

Bucur, Marin, *Istoriografia literară românească*, Editura Minerva, București, 1973

Bulgăr, Gheorghe, *Pagini vechi despre Eminescu*, Editura Eminescu, București, 1976, antologie de Gheorghe Bulgăr

Buzași, Ion, Conceptul Eminescu, în *Ateneu*, Bacău, nr. 8/2000

Buzași, Ion, *Eminescu – poet religios*, în *Astra blăjeană*, Blaj, nr. 1/2000

Buzași, Ion, *Un pamflet antieminescian de Al. Grama*, în *Mozaicul*, Craiova, nr. 4-5/2000

Buzași, Ion, *Un posibil izvor blăjean al poemului „Epigonii"*, în *Familia română*, Oradea, nr. 2/ 2000

Buzera, Ion, *Autocontestația eminesciană*, în *Mozaicul*, Craiova, nr. 1-2/ 2000

Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971

Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1970

Calcan, Rodica și Podgoreanu, Anca, *Mihai Eminescu pe meridianele lumii – bibliografie*, Biblioteca Centrală Universitară, București, 1989

Caracostea, D., *Arta cuvîntului la Eminescu*, Editura Junimea, col. Eminesciana, Iași, 1980

Caragiale, I.L., *Despre lume și artă și neamul românesc*, Editura Humanitas, București, 1994, antologie de Dan C. Mihăilescu

Caragiale, I.L., *Opere, I, Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin

Caragiale, I.L., *Opere, II, Momente, schițe. Notițe critice*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin

Caragiale, I.L., *Opere, III, Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin

Caragiale, I.L., *Opere, IV, Publicistică*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1965, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin

Caragiale, I.L., *Temă și variațiuni – momente, schițe, amintiri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, ediție și prefață Ion Vartic

Carlyle, Thomas, *Eroii – cultul eroilor și eroicul în istorie*, Editura Institutului de Arte Grafice Răsăritul, București, 1925, traducere de C. Antoniade

Cazimir, Ștefan, *Alfabetul de tranziție*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Cazimir, Ștefan, *Amintiri despre Caragiale*, Editura Minerva, București, 1972, antologie de Ștefan Cazimir

Cazimir, Ștefan, *Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988

Cazimir, Ștefan, *Nu numai Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1984

Cazimir, Ștefan, *Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu*, Editura Eminescu, București, 1975

Călinescu, Al., *Amprentarea refulatorie și oximoronismul ontologic*, în *Observator cultural*, nr. 77/2001

Călinescu, Al., *Biblioteci deschise*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Călinescu, Al., *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Editura Albatros, București, 1976 (ediția a II-a, revăzută, Institutul European, Iași, 2000, prefață de Ion Vlad)

Călinescu, Al., *Caragiale și imperialismul american*, în *Dilema*, nr. 463

Călinescu, Al., *Delirul „științific"*, în *Dilema*, nr. 446

Călinescu, Al., *Interstiții*, Editura Polirom, Iași, 1998

Călinescu, Al., *Între alibiul toleranței și conformismul intransigenței*, în *Dilema / Vineri*, nr. 17 / 1999

Călinescu, Al., *Multiculturalism*, în *Dilema*, nr. 339

Călinescu, Al., *Noi și trecutul nostru*, în *Observator cultural*, nr. 6/2000

Călinescu, Al., *Perspective critice*, Editura Junimea, Iași, 1978

Călinescu, G., *Impresii asupra literaturii spaniole*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1986, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ediție de Al. Piru

Călinescu, G., *Istoria literaturii române. Compendiu*, Editura pentru Literatură, București, 1963

Călinescu, G., *Însemnări și polemici*, Editura Minerva, București, 1988; antologie de Andrei Rusu, postfață și bibliografie de Mircea Scarlat

Călinescu, G., *Mihai Eminescu – Studii și articole*, Editura Junimea, col. Eminesciana, Iași, 1978,

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu, I-II*, Editura pentru Literatură, București, vol. I – 1969, vol. II – 1970

Călinescu, G., *Principii de estetică*, Editură Scrisul Românesc, Craiova, 1974

Călinescu, G., *Ulysse*, Editura pentru Literatură, București, 1967

Călinescu, G., *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1973

Călinescu, G., *Viața lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1966

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995

Călinescu, Matei, *Clasicismul european*, Editura Enciclopedică română, București, 1971

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie – de la romantism la avangardă*, Editura Eminescu, București, 1972

Călinescu, Matei, *Despre culturile mici*, în *Dilema*, nr. 281 / 1998

Călinescu, Matei, *Luceafărul: Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*, în *Curierul românesc*, București, nr.1/2000

Călinescu, Matei, *Simbolul titanului în poezia lui Eminescu*, în *Viața Românească*, nr. 4-5 / 1964, p. 67-90

Căpușan, Maria Vodă, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj, 1982

Cărtărescu, Mircea, *Ca experiență interioară, nu fac distincție între poezie și proză*, în *Observator cultural*; interviu cu Mircea Cărtărescu realizat de Raluca Alexandrescu

Cărtărescu, Mircea, *Visul chimeric*, Editura Litera, București, 1992

Cărtărescu, Mircea, *Fapte*, în *Dilema*, nr. 265, 1998

Cernat, Paul, *Despre Eminescu și Eliade, altfel* în *Observator cultural*

Cernat, Paul, *Dincolo de canonul estetic*, în *Observator cultural*

Cernat, Paul, *Frontul salvării lui Eminescu (I-II)*, în *Observator cultural*, nr. 1-2/2000

Cernat, Paul, *Un nou criticism junimist*, în *Observator cultural*, București, nr. 52/2000 (cronică la „*Reacțiune și conservatorism*" de Ioan Stanomir, București, Nemira, 2000)

Chelcea, Septimiu, *Atitudinile etnice și măsurarea lor*, în *Sociologie românească*, nr. 2-3 / 1994

Chelcea, Septimiu, *Imaginea de sine a românilor*, în *Revista de psihologie* XXXVII, nr. 1-2 / 1991, p. 25-30

Cimpoi, Mihai, *„Roma cea mică" și (anti)eminescianismul: o convorbire între Mihai Cimpoi și Ion Buzași*, în *Familia română*, Oradea, nr. 2/ 1999

Cimpoi, Mihai, *Autoapărarea lui Eminescu*, în *Convorbiri literare*, nr. 6/ 2000

Ciocârlie, Livius, *Aproximări*, în *România literară*, nr. 4 / 2002

Ciocârlie, Livius, *Cap și pajură*, Editura Albatros, București, 1997

Ciocârlie, Livius, *Despre literatura dificilă și despre opusul ei*, în *România literară*, nr. 24 / 2000

Ciocârlie, Livius, *Despre puritate și impurități*, în *România literară*, nr. 30 / 2000

Ciocârlie, Livius, *Eminescu, sau despre poet și despre mit*, în *România literară*, nr. 16/2000

Ciocârlie, Livius, *Eseuri critice*, Editura Facla, Timișoara, 1983

Ciocârlie, Livius, *Jumătățile de adevăr*, în *România literară*, nr. 20 / 2000

Ciocârlie, Livius, *Marginalii la teoria receptării*, în Revista de Istorie și Teorie Literară, nr. 3/ 1983

Ciocârlie, Livius, *Negru și alb: de la simbolul romantic la textul modern*, Editura Cartea Românească, București, 1979

Ciocârlie, Livius, *Paradisul derizoriu: jurnal despre indiferență*, Editura Humanitas, București, 1993

Ciocârlie, Livius, *Realism și devenire poetică*, Editura Facla, Timișoara, 1974

Cioculescu, Șerban, *Eminesciana*, Editura Minerva, București, 1985

Cioculescu, Șerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, ed. A II-a, 1971

Ciompec, Gheorghe, *Eminescu – poetul național*, Editura Eminescu, București, 1983

Ciompec, Gheorghe, *Eminescu – structurile operei*, Editura Eminescu, București, 1985

Ciompec, Gheorghe, *Eminescu – textul eminescian – analize*, Editura Eminescu, București, 1990

Ciopraga, Constantin, *Poezia lui Eminescu – arhetipuri și metafore fundamentale*, Editura Junimea, Iași, 1990

Ciorănescu, Alexandru, *Un poet al nedeterminării (I-II-III)*, în *Jurnalul literar*, București, nr. 11-14/1999; nr. 15-16/1999; nr. 17-20/1999;

Codreanu, Theodor, *Eminescu și - cercul strâmt - al posterității*, în *Viața Românească*, nr. 1-2 / 2000

Codreanu, Theodor, *Jurnalistica în destinul lui Eminescu*, în *Viața Românească*, nr. 10-11/2000

Coloșenco, Mircea, *Mihai Eminescu, Carmen Sylva și conceptul de literatură națională*, în *Dacia literară*, Iași, nr. 38/2000, trim. III

Constantinescu, Mircea, *Tăcerile poetului*, în *Luceafărul*, București, nr. 1/2000

Constantinescu, Pompiliu, *O catedră Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1987

Constantinescu, Viorica S., *Intertextuarea faptului de cultură în poezia lui Eminescu*, în *Studii eminescologice*, Editura Clusium, Botoșani Cluj-Napoca, p. 58-68

Cornea, Andrei, *De la portulan la vederea turistică. Ilustratori străini și realități românești în secolele XVIII-XIX*, Editura Sport-Turism, București, 1977

Cornea, Andrei, *Platon. Filozofie și cenzură*, Editura Humanitas, București, 1995

Cornea, Andrei, *Scriere și oralitate în lumea antică*, Editura Cartea Românească, București, 1988

Cornea, Paul (coord.), *Reviste literare românești din sec. Al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1970

Cornea, Paul (coord.), *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc (1830-1870)*, Editura Academiei, București, 1976

Cornea, Paul, *Aproapele și departele*, Editura Cartea Romaneasca, București, 1990

Cornea, Paul, *Conceptul de istorie literară în cultura românească*, Editura Eminescu, București, 1978

Cornea, Paul, *De la Alexandrescu la Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1966

Cornea, Paul, *Dimensiunile unei revelații*, în *Observator cultural*, nr. 16/ 2000

Cornea, Paul, *Din nou despre romantismul românesc. (Post-scriptum după 20 de ani)*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1-2/1992, p. 3-16

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988 (Ediția a II-a, Editura Polirom, 1998)

Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, 1984

Cornea, Paul, *Noțiunea de autor: statut și „mod de folosință"*, în *Limbă și literatură*, 3-4/1994, p. 26-31

Cornea, Paul, *Noțiunea de curent literar*, Editura Societatea de Științe Filologice București

Cornea, Paul, *Oamenii începutului de drum. Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste*, Editura Cartea Românească, București, 1974

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, Editura Minerva, București, 1972

Cornea, Paul, *Regula jocului*, Editura Eminescu, București, 1980

Cornea, Paul, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii*, Editura Eminescu, București, 1980

Cornea, Paul, *Semnele vremii*, Editura Eminescu, București, 1995

Cornea, Paul, *Statut du realisme et conventions culturelles*, în *Colloque international de romanistique*, Praga, 1984

Cornea, Paul, *Teoria modernă a lecturii și interpretarea clasicilor*, în *Momentul Eminescu – aspecte și probleme în receptarea operei literare*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 177-187

Cornea, Paul; Zamfir, Mihai, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă – antologie, vol. I-II*, Editura pentru Literatură, București, 1969

Corniș-Pop, Marcel, *Tentația hermeneutică și rescrierea critică*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000

Cosma, Viorel, *Epitaf eminescian devenit „imn funebru" (1889)*, în *Cuvântul*, nr. 9/2000

Coșoveanu, Valentin, *Jurnal cu Noica despre manuscrisele Eminescu*, Colecția Ipotești, 2005

Coșoveanu, Valentin, *Eminescu. Ipotești. Eminescu*, Colecția Ipotești, 2000

Coșoveanu, Gabriel, *Cum se mai simte mitul Eminescu*, în *Mozaicul*, Craiova, nr. 1-2/ 2000

Cotorcea, Livia, *M. Eminescu - despre identitatea de neam (I-II)*, în *Convorbiri literare*, nr. 9-10/2000

Crăciun, Gheorghe: *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002

Crăciun, Camelia, *După 150 de ani, Eminescu (între instituționalizare și ignorare)*, în *Vatra*, Târgu Mureș, nr. 2/2001

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – Focul meu – Imaginea Poetului în arte*, Editura Litera David, Chișinau – București, 2000

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – Înfășurat în manta-mi... – Memorialistica. Mărturiile contemporanilor*, Editura Litera David, Chișinău, București, 1999

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – pasărea Phoenix: capodopere și texte fundamentale*, Editura Litera David, Chișinau – București, 1999; studiu introductiv Eugen Simion

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – Pe mine mie reda-mă – Contribuții istorico-literare până la 1939*, Editura Litera David, Chișinau – București, 1999; studiu introductiv Mihai Cimpoi

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – Pe mine mie reda-mă – Contribuții istorico-literare intre anii 1940-1999*, Editura Litera David, Chișinau – București, 1999; studiu introductiv Eugen Simion

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – Propriul Vis... – Prefețe definitorii*, Editura Litera David, Chișinau – București, 1999; ediție, antologie, aparat critic de Fanuș Băilesteanu, Cristina Crăciun și Victor Crăciun; studiu introductiv Ion Rotaru

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – Pururi Tânăr – Dedicații lirice*, Editura Litera David, Chișinau – București, 1998; Cuvânt înainte de Eugen Simion;

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor (ed.), *Eminescu – Steaua singurătății – Efigii și secvențe literare*, Editura Litera David, Chișinau – București, 1999

Crăciun, Cristina; Crăciun, Victor, *Ei l-au văzut pe Eminescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, antologie de Cristina Crăciun și Victor Crăciun

Crăciunescu Pompiliu, *Eminescu – Paradisul infernal și Transcosmologia*, Editura Junimea, Iași, 2003

Crăciunescu Pompiliu, *Strategiile fractale*, Editura Junimea, Iași, 2003

Creția, Petru (ed.), *Eminescu, poezii inedite*, în *Manuscriptum*, nr. 1/1991, număr special

Creția, Petru, *Editarea operei poetice a lui Eminescu. Bilanțul unui veac*, în *Viața Românească*, serial iunie 1987 – sept. 1988

Creția, Petru, *M. Eminescu, Constelația Luceafărul; Sonetele; Scrisorile*, Editura Humanitas, București, 1994

Creția, Petru, *M. Eminescu: Decebal, Bogdan-Dragoș, Cornul lui Decebal; Al. Lăpușneanu*, Editura Eminescu, București, 1990

Creția, Petru, *M. Eminescu-Sonete*, Porto-Franco Muzeul Literaturii Române, Galați; București, 1991

Creția, Petru, *Maiorescu și Eminescu*, în *Viața Românească*, nr. 1 / 1990

Creția, Petru, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, București, 1998

Creţu, Nicolae, *Străina gură*, în *Convorbiri literare*, nr. 3/2000

Cristea-Enache, Daniel, *Dreptul de a fi ridicoli: „Cazul" Eminescu (II)*, în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 502/2000

Cristea-Enache, Daniel, *O descoperire de ultima oră : „Cazul" Eminescu (I)*, în *Adevărul literar şi artistic*, Bucureşti, ianuarie, nr. 501/2000

Cristea-Enache, Daniel, *Receptarea lui Eminescu*, în *Ateneu*, Bacău, nr. 5/2000

Cubleşan, Constantin, *„Luceafărul" şi alte comentarii*, Editura Timpul, Reşiţa, 1998

Cubleşan, Constantin, *Eminescu în conştiinţa critică*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1994

Cubleşan, Constantin, *Eminescu în oglinzile criticii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Cubleşan, Constantin, *Eminescu în orizontul criticii*, Editura Paralela 45, Piteşti, Cluj-Napoca, 2000

Cubleşan, Constantin, *Eminescu în perspectivă critică*, Editura Cogito, Oradea, 1997

Culianu, Ioan Petru, *Fantasmele erosului la Eminescu. Poemul Luceafărul*, în *Observator cultural*, nr. 15/2000

Culianu, Ioan Petru, *Fantasmele nihilismului la Eminescu (despre „Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes"); traducere de Dan Petrescu*, în *Timpul*, Iaşi, nr. 5 (supliment), mai, 2000

Culianu, Ioan Petru, *Notă despre „opsis" şi „theoria" în poezia lui Eminescu*, în *Observator cultural*, Bucureşti, nr. 21/2000

Culianu, Ioan Petru, *Pentru prima oară în limba română: romantism acosmic la Mihai Eminescu (despre „Neophilologus")*, în *Timpul*, Iaşi, nr. 5 (supliment), mai / 2000; traducere din limba franceză de Dan Petrescu

Dani, Ernest, *Metode numerice în teoria jocurilor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca,1990, ediţie îngrijită, traducere şi prefaţă de Marian Papahagi; cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga; postfaţă de Mircea Eliade.

Delumeau, Jean, *Frica în Occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986

Derrida, Jacques, *Scriitura şi diferenţa*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, traducere Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag

Dimitriu, Daniel, *Eminescu şi cel mai celebru rival al său Alexandru Macedonski*, în *Adevărul literar şi artistic*, 5 sept., nr. 534/2000

Diniţoiu, Adina, *Studii eminescologice*, în *Observator cultural*, nr. 91/2001 (*recenzia volumului cu acelaşi titlu coordonat de Ioan Constantinescu şi Cornelia Viziteu*,Cluj-Napoca, Clusium, 2001)

Dinu, Mihai, *Comunicare. Repere fundamentale*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1997

Djuvara, Neagu, *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, Editura Humanitas, București, 1995

Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998

Dobrescu, Caius, *Mihai Eminescu (monografie)*, Editura Aula, Brașov, 2004

Dragomir, Caius Traian, *Mihai Eminescu: ființă și cultură*, în *Steaua*, Cluj-Napoca, nr. 10-11/2000

Dragomir, Caius Traian, *Mihai Eminescu: Hyperion și Emin*, în *Viața Românească*, nr. 10-11/2001

Dragomir, Caius Traian, *Mihai Eminescu: permanența principiului renascentist*, în *Viața Românească*, nr. 1-2/2000

Dragomir, Caius Traian, *Paradigma eminesciană și geneza culturii*, în *Luceafărul*, București, nr. 1/2000

Dragomirescu, Mihail, *Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1976

Dragomirescu, Mihail, *Scrieri critice și estetice*, Editura pentru Literatură, București, 1969, ediție de Z. Ornea și Gh. Stroia,

Dubois, J., *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, 1978

Duby, Georges, *Evul mediu masculin. Despre dragoste și alte eseuri*, Editura Meridiane, București, 1992

Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971, cuvînt înainte și traducere de Ion Pascadi

Dumézil, Georges, *Mit și epopee*, Editura Științifică, București, 1993

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu : viață, creație, cultură*, Editura Eminescu, București, 1989

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu și Leopardi*, în *Revista de Istorie și Teorie Literară*, nr. 1-2/1989

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu și romantismul german*, Editura Eminescu, București, 1986; Editura Universal Dalsi, 1999

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu*, în *Metafora*, Constanța, nr. 3 / 2000

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu*, în *Dacia literară*, nr. 37/2000 (prelecțiune susținută la Casa Pogor, 8 iunie 1989)

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu: Cultură și creație*, Editura Eminescu, București, 1976

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977

Dutu, Alexandru, *Călătorii, imagini, constante*, Editura Eminescu, 1985

Dutu, Alexandru, *Dimensiunea umană a istoriei*, Editura Meridiane, București, 1986

Dutu, Alexandru, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Editura Univers, București, 1982

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Editura Univers, București, 1991, traducere de Mariana Spalas

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996

Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticele contemporane*, Editura pentru Literatură Universală, București, traducere și prefață Cornel Mihai Ionescu

Eco, Umberto, *Semiotics and the philosophy of language*, Houndmills; Basingstoke ; London : Macmillan, 1991

Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanța, 1997

Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982

Eco, Umberto; Rorty, Richard; Culler, Jonathan; Brooke-Rose, Christine; *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978

Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Editura Humanitas, București, 1994

Eliade, Mircea, *Mefistofel și Androgina*, Editura Humanitas, București, 1995

Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998

Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București, 1994

Eliade, Pompiliu, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile. Studiu asupra stării societății românești în vremea domniilor fanariote*, Editura Univers, București, 1982

Eminescu, M. – Micle, V., *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit, corespondență inedită M. Eminescu – V. Micle*, Editura Polirom, Iași, 2000; ediție îngrijită, transcriere, note și prefață de Christina Zarifopol-Illias

Eminescu, Mihai, *100 de documente noi*, Editura Eminescu, București, 2000, ediție de George Muntean

Eminescu, Mihai, *Bibliografia Mihai Eminescu (1866-1970), vol. I – Opera*, Editura Academiei R.S.R., 1976

Eminescu, Mihai, *Lumină de lună*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1993; ediție îngrijită și prefață Marin Sorescu

Eminescu, Mihai, *Opere*, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională", 1995; postfață de Eugen Simion; ediție critică de D. Murărașu;

Eminescu, Mihai, *Opere*, Editura Univers Enciclopedic, 1999-2000; pref. de Eugen Simion; ediție îngrijită de D. Vatamaniuc

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. I*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939, ediție critică de Perpessicius

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. II*, Fundația regală pentru Literatură și Artă, 1943, ediție critică de Perpessicius

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. III*, Fundația „Regele Mihai I", 1944, ediție critică de Perpessicius

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. IV*, Editura Academiei R.P.R., 1952, ediție critică de Perpessicius

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. IX*, Editura Academiei R.S.R., 1980, ediție critică întemeiată de Perpessicius, coordonator Petru Creția

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. V*, Editura Academiei R.P.R., 1958, ediție critică de Perpessicius

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. VI*, Editura Academiei R.P.R., 1963, ediție critică de Perpessicius

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. VII*, Editura Academiei R.S.R., 1977, ediție critică întemeiată de Perpessicius, coordonator Petru Creția

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. X*, Editura Academiei R.S.R., 1989, ediție critică întemeiată de Perpessicius, coordonator Dimitrie Vatamaniuc

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. XII*, Editura Academiei R.S.R., 1985, ediție critică întemeiată de Perpessicius, coordonator Al. Oprea

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. XIV*, Editura Academiei R.S.R., 1983, ediție critică întemeiată de Perpessicius, coordonator Al. Oprea

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. XV*, Editura Academiei Române, 1993, ediție critică întemeiată de Perpessicius, coordonator D. Vatamaniuc și Petru Creția

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. XVII, bibliografie, Partea I (1866-1938)*, Editura Academiei Române, București, 1999, coordonare generală Gabriel Ștrempel

Eminescu, Mihai, *Poesii*, Editura Librăriei Socec & Comp., București, 1984

Eminescu, Mihai, *Poezii*, Editura Fundația Culturală Română, București, 1991; antologie și prefață de Eugen Simion

Eminescu, Mihai, *Poezii, I-II-III*, Editura Minerva, București, 1982, ediție critică de D. Murărașu

Eminescu, Mihail, *Opere complecte*, Librăria Românească, Iași, 1914, prefață de A.C. Cuza

Escapit, Robert ș.a., *Literar și social*, Editura Univers, traducere de Constantin Crișan, 1974

Escarpit, Robert, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980

Escarpit, Robert, *Literar și social – elemente pentru o sociologie a literaturii*, Editura Univers, București, 1974

Faifer, Florin, *Semnele lui Hermes*, Editura Minerva, București, 1993

Fanache, V., *Eminescu, un caz?*, în *Steaua*, nr. 1/2000

Filipciuc, Ion, *O zi blestemată din viața lui Eminescu: scrisoare deschisă*, în *Cronica*, Iași, nr. 11/1999

Foucault, Michel, *What is an Author?*, în Harari, J.V. (Editura.), *Textual Strategies: Perspective în Post-structuralist Criticism*, London, Methuen 1980

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

Fukuyama, Francis, *Sfârșitul istoriei?*, Editura Vremea, București, 1994, traducere de Dana Bercea

Fukuyama, Francis, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Paideia, București, 1994, traducere de Mihaela Eftimiu

Gafița, M., *Eminescu – erou literar*, în *Viața Românească*, nr. 4-5 / 1964, p. 171-180

Gană, George, *„Ideea mea vizionară despre nemurirea sufletului"*, în *Revista de Istorie și Istorie Literară*, nr. 2 / 1994

Gană, George, *Emoția unei descoperiri uimitoare*, în *Observator cultural*, nr. 16/2000

Gană, George, *Lecturi eminesciene – Rebelul*, în *Viața Românească*, nr. 5-6/ 2001

Gană, George, *Lecturi eminesciene. Mitologie literară*, în *Viața Românească*, nr. 1-2 /1999

Gană, George, *Lecturi eminesciene. Motivul iubitei moarte*, în *Viața Românească*, nr.1-2 /1997

Gană, George, *Lecturi eminesciene: simbolismul lunii*, în *Viața Românească*, nr. 1-2 /1996

Gană, George, *Lecturi eminesciene – Poezie și mit*, în *Viața Românească*, nr. 10-11 / 2000

Gârbea, Horia, *Răul de Eminescu*, în *Luceafărul*, nr. 1 / 2000

Geană, Gheorghiță, *Funcția cognitivă a clișeelor de limbaj: o problemă de eminescologie*, în *Viața Românească*, nr. 1-2 / 2001

Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978, traducere de Angela Ion și Irina Mavrodin

Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994, traducere de Ion Pop

George, Alexandru, *Eminescu supus unor „observații"*, în *Luceafărul*, București, nr. 1 / 2000

George, Alexandru, *Maiorescu asasin?*, în *Luceafărul*, București, nr. 44 / 2000

George, Alexandru, *Viața, opera și isteria*, în *Cuvântul*, nr. 5 / 2000

Georgescu, N., *Cum l-aș edita pe Eminescu?: cuvânt înainte la o ediție de sertar*, în *Renașterea civilizației rurale românești*, nr. 1-2 / 2001

Gheorghiu, Dinu, *Sociologia percepției artistice*, Editura Meridiane, București, 1991, antologie de Dinu Gheorghiu

Gheorghiu, Mihai Dinu, *Cercetări contemporane de sociologie a culturii*, Editura Universității „Al.I. Cuza", Iași, 1988

Gheorghiu, Mihai Dinu, *Scena literaturii*, Editura Minerva, București, 1987

Ghidirmic, Ovidiu, *Eminescu între contestație și mitizare*, în *Mozaicul*, Craiova, nr. 7-8 / 2000

Ghilimescu, Ștefan Ion, *Mitul eminescian. Un alt Eminescu*, în *Luceafărul*, București, nr. 22 / 2000

Ghinoiu, Ion, *Vârstele timpului*, Editura Meridiane, București, 1988

Girard, René, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, Editura Univers, București, traducere de Alexandru Baciu, 1972

Giurgiu, Felicia, *În eminescianul univers*, Editura Facla, Timișioara, 1988

Goldmann, Lucien, *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972

Grăsoiu, Liviu, *Gîndind mereu la Eminescu*, în *Viața Românească*, nr. 1-5 / 1989

Grăsoiu, Liviu, *Mereu Eminescu*, în *Viața Românească*, nr. 2/1994

Greimas, A.J., *Despre sens, eseuri semiotice*, Editura Univers, București, 1975

Grigorie, Toma, *Eminescu despre canonul literar al epocii sale*, în *Familia*, Oradea, nr. 2 / 2001

Habermas, Jürgen, *Conștiința morală și acțiunea comunicativă*, Editura All Educational, București, 2000

Habermas, Jürgen, *Cunoaștere și comunicare*, Editura Politică, București, 1983

Hangiu, I., *Dicționar al presei literare românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987

Hangiu, I., *Dosarul Gellianu*, în *România literară*, nr. 22 / 2000

Hangiu, I., *Presa literară românească – articole program de ziare și reviste (1789-1948), vol. I-II*, Editura pentru Literatură, București, 1968

Hangiu, I., *Soarta manuscriselor eminesciene*, în *România literară*, nr. 1 / 2000

Heitmann, Klaus, *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german (1775-1918), un studiu imagologic*, Editura Univers, București, 1995

Heitmann, Klaus, *Oglinzi paralele – studii de imagologie româno-germană*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, traducere și postfață de Florin Manolescu

Heliade-Rădulescu, Ion, *Prefață la volumul Dimitrie Țichindeal, Filosofice și politice prin fabule moralnice învățături*, Editura Ion Heliade-Rădulescu, Tip. Heliade Buc., 1838

Hirsch, E.D., jr., *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976

Hirsch, E.D., jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967

Holub, Robert C., *Reception Theory. A Critical Introduction*, Methuen, London, New York, 1984

Horvat, Săluc, *Eminescu – dicționar cronologic*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1994

Horvath, Edith, *Eminescu în manualele școlare*, în *Dilema / Vineri*, nr. 5 / 1998

Husar, Al., *Cine este Eminescu?*, în *Dacia literară*, nr. 7 / 2000

Husar, Al., *Concepția despre artă a lui Eminescu (I, II, III)*, în *Cronica*, Iași, nr. 11-12 / 1999; nr. 2 / 2000

Iercoșan, Sara, *Junimismul în Transilvania*, Editura Dacia, Cluj, 1983

Ilie, Mariana, *Ioana Em. Petrescu. Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, în *Observator cultural*, București, nr. 41 / 2000

Iliescu, Adriana, *Revistele literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1972

Iliescu, Ion, *Câte fotografii avem de la Eminescu*, în *Heliopolis*, Timișoara, nr. 6 / 2000

Iliescu, Ion, *Eminescu în Banat*, Biblioteca Centrală a Regiunii Banat, Timișoara, 1964

Iliescu, Ion, *Exegeză literară: unde și când a debutat Eminescu*, în *Heliopolis*, Timișoara, nr. 3 / 2000

Iliescu, Ion, *Fotografii ale lui Eminescu neomologate*, în *Heliopolis*, Timișoara, nr. 2 / 2000

Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, traducere de Olga Zaicik, 1978

Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978

Interval, Istoria literaturii române și Universitatea, în *Interval*, nr. 5 / 1999, dezbatere cu participarea lui Marin Mincu, Ion Bogdan Lefter, Al. Cistelecan, Andrei Bodiu, Gheorghe Crăciun, Ovidiu Moceanu, Alexandru Mușina.

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, vol. I, II, III*, Editura Minerva, București, 1907, 1908, 1909

Iorga, Nicolae, *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, București, 1981, ediție de Adrian Anghelescu

Iscru, G. D., *Contribuții privind învățămîntul la sate în Țara Românească pînă la jumătatea secolului al-XIX-lea*, Editura Didactică și Pedagogică București, 1975

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London / Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978

Istrate, Gavril, *Studii eminesciene*, Editura Junimea, 1987, p. 242-255.

Jankélévitch, Vladimir, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994

Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers București, 1983, traducere de Andrei Corbea

Jauss, Hans Robert, *Istoria literară ca provocare a științei literaturii*, în *Viața Românească*, nr. 10 / 1980

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978

Jolles, Andre, *Formes simples*, Editions du seuil, Paris, 1972

Jucan, Grațian, *Bibliografia eminesciană (1960-1964)*, Societatea de Științe Istorice și Filologice din Republica Socialistă România, București, 1965 – extras din culegerea *Limbă și literatură, vol. IX, p. 269-336.*

Jucan, Grațian, *Eminescu și patrimoniul popular*, Editura Litera, București, 1985

Jucan, Grațian, *Eminescu: prietenii poetului*, Editura Litera, București, 1989

Jucan, Grațian, *M. Eminescu – prieteni și contemporani*, Editura Litera, București, 1986

Jurt, Joseph, *Ierarhia genurilor și strategii de carieră*, în *Revista de Istorie și Teorie Literară*, nr. 3-4 /1987

Kapferer, Jean-Noël, *Zvonurile – cel mai vechi mijloc de informare din lume*, Editura Humanitas, București, 1993

Karnoouh, Claude, *Românii. Tipologie și mentalități*, Editura Humanitas, București, 1994

Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987

Le Goff, Jacques, *Pentru un alt ev mediu, I-II*, Editura Meridiane, București, 1986

Le Rider, Jacques, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1995

Lefter, Ioan Bogdan (et al.), *PrOEZIA : Eminescu la televizor – dezbatere cu Ion Bogdan Lefter, Oana Pellea, Cristian Ionescu...* în *Observator cultural*, nr. 19/2000

Lefter, Ioan Bogdan, *„Un anumit concept cpmplex de autor în care cred"*, în *Contrafort*, nr. 12/2001

Lefter, Ioan Bogdan, *93 de scrisori inedite ale lui Eminescu, recuperate după 111 ani. Povestea unei restituiri*, în *Observator cultural*, nr. 15/ 2000, dialog Christina Zarifopol-Illias – Ion Bogdan Lefter

Lefter, Ioan Bogdan, *Corespondența Mihai Eminescu – Veronica Micle. După lansare*, în *Observator cultural*, nr. 17/2000

Lefter, Ioan Bogdan, *Soluțiile nu au cum să fie simple*, în *Sud Est*, nr. 4/ 2001

Levinas, Emmanuel, *Între noi – încercare de a-l gândi pe celălalt*, Editura All, 2000

Liiceanu, Gabriel, *Cearta cu filozofia*, Editura Humanitas, București, 1992

Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994

Liiceanu, Gabriel, *Filozofia și paradigma feminită a auditoriului*, în *Cearta cu filozofia*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 7-47

Liiceanu, Gabriel, *Încercare în politropia omului și a culturii*, Editura Cartea Românească, 1981

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul – o fenomenologie a limitei și depășirii*, Editura Humanitas, București, 1993

Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere*, Editura Univers, București, traducere de Angela Martin, 1994

Livescu, Cristian, *Canonicul Eminescu și paradigma geniilor "exilate"*, în *Convorbiri literare*, nr. 9 / 2000

Livescu, Cristian, *Elixirurile îndrăgostitului (I, II, III)*, în *Luceafărul*, București, nr. 1-2-3 / 2000

Livescu, Cristian, *Eminescu - azi*, în *Ateneu*, Bacău, nr. 2 / 2000

Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, Editura *Univers*, București, *1970; traducere Radu Nicolau*

Lotman, I.M., *Studii de tipologie a culturii*, Editura *Univers*, București, *1974; traducere Radu Nicolau, prefață Mihai Pop*

Lovinescu, E., *Antologia ideologiei junimiste*, Casa școalelor, 1943

Lovinescu, E., *Istoria civilizației române moderne*, Editura Științifică București, ediție de Z. Ornea, 1972

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane, vol. VI, Mutația valorilor estetice. Concluzii*, Editura Ancora, București, 1929

Lovinescu, E., *T. Maiorescu*, Editura Minerva, București, 1972

Lovinescu, E., *T. Maiorescu și contemporanii lui, vol. I-II*, Editura Casa Școalelor, București, 1943-1944

Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, Editura Babel, București, Editura. Ciprian Mihail, 1993

Macrea, D., *Școala ardeleană și problemele de lingvistică romanică*, în *Cercetări de lingvistică*, XIV, nr. 1/1969, p. 7-13

Maiorescu, Titu, *Jurnal, I-VII*, Editura Minerva, București, 1975-1987

Maiorescu, Titu, *Opere, vol. I*, Editura Minerva, București, 1978, ediție de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon

Maiorescu, Titu, *Opere, vol. II*, Editura Minerva, București, 1984, ediție de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon

Maiorescu, Titu, *Opere, vol. III*, Editura Minerva, București, 1986, ediție de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon

Maiorescu, Titu, *Opere, vol. IV*, Editura Minerva, București, 1988, ediție de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon

Maiorescu, Titu, *Prelegeri de filosofie*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1980

Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983

Manolescu, Florin, *Addenda la structura junimistă*, în *Luceafărul*, nr. 3 / 1990

Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale; jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983

Manolescu, Florin, *O prejudecată solidă*, în *Dilema / Vineri*, nr. 5 / 1998

Manolescu, Florin, *Poezia criticilor*, Editura Eminescu, București, 1971

Manolescu, Nicolae, *Teme 5: Julien Green si stramatusa mea*, Editura Cartea Românească, București, 1984

Manolescu, Nicolae, *Teme 6: O ușă abia întredeschisă*, Editura Cartea Romăneasca, București, 1986

Manolescu, Nicolae, *Teme 7: Desenul din covor*, Editura Cartea Românească, București, 1988

Manolescu, Nicolae, *Actualitatea lui Eminescu*, în *Al cincilea anotimp*, Oradea, an. 4, nr. 9/2000, p. 30; interviu cu Nicolae Manolescu, realizat de N. Brânda

Manolescu, Nicolae, *Alienațiuni critice*, în *România literară*, nr. 3 / 2001

Manolescu, Nicolae, *Boala lui Eminescu*, în *România literară*, nr. 2 / 1997

Manolescu, Nicolae, *Caragiale între actualitate și actualizare*, în *România literară*, nr. 4 / 2002

Manolescu, Nicolae, *Ce fel de patriotism cultivă școala*, în *România literară*, nr. 25 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Cititul și scrisul*, Editura Polirom, Iași, 2002

Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Eminescu, București, 1973 (ediția a II-a, 1973; ediția a III-a, Humanitas, 2000)

Manolescu, Nicolae, *Cultul lui Eminescu*, în *România literară*, nr. 1 / 1999

Manolescu, Nicolae, *Despre istoriile literare*, în *România literară*, nr. 46 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987

Manolescu, Nicolae, *Despre revizuiri*, în *România literară*, nr. 48 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Eminescu – scopul și mijloacele*, în *România literară*, nr. 1 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Eminescu inedit*, în *România literară*, nr. 23 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Eminescu și Caragiale*, în *România literară*, nr. 3 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Eminescu și romanța*, în *România literară*, nr. 13 / 1989

Manolescu, Nicolae, *Estetismul, inamicul public numărul unu*, în *România literară*, nr. 33 / 2001

Manolescu, Nicolae, *Generație literară*, în *România literară*, nr. 2 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Generații „lirice" și generații „critice"*; în *România literară*, nr. 29 / 2001

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, vol. I*, Editura Minerva, București, 1990; reeditare Editura Fundației Culturale Române, București, 1997

Manolescu, Nicolae, *Începuturile literaturii artistice: prima poezie lirică*, Editura 100+1 Gramar, București, 1998

Manolescu, Nicolae, *Lege și scop în istorie*, în *România literară*, nr. 9 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelica: lista lui Manolescu*, Editura Aula, Brașov, 2001

Manolescu, Nicolae, *Luna Eminescu*, în *România literară*, nr. 3 / 1999

Manolescu, Nicolae, *Maiorescu, astăzi*, în *România literară*, nr. 7 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei, metamorfozele romanului*, Editura Polirom, Iași, 1999, ediție îngrijită de Mircea Mihăieș

Manolescu, Nicolae, *O istorie a literaturii române*, în *România literară*, nr. 1 / 2002

Manolescu, Nicolae, *Observații naive despre cărți*, în *România literară*, nr. 16 / 2001

Manolescu, Nicolae, *Periodizări*, în *România literară*, nr. 13 / 2001

Manolescu, Nicolae, *Pluralitatea poeziei eminesciene*, în *România literară*, nr. 2 / 2002

Manolescu, Nicolae, *Poeți romantici*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999

Manolescu, Nicolae, *Politizarea bolii lui Eminescu*, în *România literară*, nr. 34 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Potriveli și mașinațiuni*, în *România literară*, nr. 6 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Prejudecata monografiei critice*, în *Semnificațiile criticii contemporane. Perspective ideologice*. Studiu si antologie de Florin Mihăilescu, Editura Eminescu, București, 1976

Manolescu, Nicolae, *Rolul literaturii*, în *România literară*, nr. 27 / 2000

Manolescu, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Editura Minerva București, 1993

Manolescu, Nicolae, *Secolul lui Ion Ghica*, în *România literară*, nr. 32 / 2001

Manolescu, Nicolae, *Simbol sau "formă goală"?*, în *România literară*, nr. 22 / 2001

Manolescu, Nicolae, *Spre o nouă ediție Eminescu*, în *România literară*, nr. 7 / 2002

Manolescu, Nicolae, *Studii eminesciene*, în *România literară*, nr. 23 / 1999

Manolescu, Nicolae, *Teme (în selectia autorului)*, Universalia, București, 2000

Manolescu, Nicolae, *Teme 1*, Editura Cartea Românească, București, 1971

Manolescu, Nicolae, *Teme 2*, Editura Cartea Românească, București, 1975

Manolescu, Nicolae, *Teme 3*, Editura Cartea Românească, București, 1978

Manolescu, Nicolae, *Teme 4*, Editura Cartea Românească, București, 1983

Manolescu, Nicolae, *Un roman inedit din secolul trecut*, în *România literară*, nr. 4 / 1998

Manolescu, Nicolae, *V. Alecsandri – 180, 182, 183*, în *România literară*, nr. 27 / 2001

Manoliu-Manea, Maria, *Gramatica pragmasemantică și discurs*, Editura Litera, București, 1993

Mânzat, Ion (coord.), *Psihologia sinelui – un pelerinaj spre centrul ființei*, Editura Eminescu, București, 2000

Marcus, Solomon, *Artă și știință*, Editura Eminescu, București, 1986

Marcus, Solomon, *Eminescu – orizontul matematic*, în *Invenție și descoperire*, Editura Cartea Românească, 1989

Marcus, Solomon, *Paradoxul*, Editura Albatros, București, 1984

Marcus, Solomon, *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*, Editura Politică, București, 1985, antologie de Solomon Marcus

Marga, Andrei, *Acțiune și rațiune în concepția lui Jürgen Habermas*, Editura Dacia, Cluj, 1985

Marga, Andrei, *Explorări în actualitate*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994

Marga, Andrei, *Filosofia unificării europene*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1995

Marga, Andrei, *Reconstrucția pragmatică a filosofiei, I*, Univ. „Babeș-Bolyai", Cluj, 1992

Marica, George Em, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardelene din secolul al XIX-lea, vol. I*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură I – Antichitatea, Evul mediu, Renașterea, Umanismul, Clasicismul, Barocul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură III – Secolul 20 (Partea I)*, Editura Dacia, Cluj, 1994

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură IV – Secolul 20 (Partea II)*, Editura Dacia, Cluj, 1997

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură IV – Secolul 20 (Partea III)*, Editura Dacia, Cluj, 1998

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură, II – Secolul luminilor, secolul 19*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992

Marino, Adrian, *Comparatism și teoria literaturii*, Editura Polirom, Iași, 1998

Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare, vol. I*, Editura Eminescu, București, 1973

Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987

Marino, Adrian, *Introducere în critica literară, Editura Tineretului*, București, *1968*

Marino, Adrian, *La réception de M. Eminescu. Quelques aspects méthodiques*, în *Momentul Eminescu – aspecte și probleme în receptarea operei literare*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 19-31

Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967

Marino, Adrian, *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale*, Editura Polirom, Iași, 1995

Marino, Adrian, *Problema definiției literaturii; Criza definitiei literaturii; Antiliteratura*, Editura Dacia, Cluj, 2000

Marino, Adrian, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1966

Martin, Mircea (și alții), *Masă rotundă omagială: Adrian Marino la optzeci de ani*, în *Caietele Echinox*, nr. 1/2001 (*Postcolonialism și postcomunism*)

Martin, Mircea, *„Opera, mai întîi, este o fantomă energetică"*, în *Sud Est*, nr. 1/1996; dialog cu Mircea Martin realizat de Leo Butnaru

Martin, Mircea, *Canonizare si decanonizare*, în *Observator cultural*, nr. 2/ 2000

Martin, Mircea, *Canonul literar înțeles ca stranietate radicală și „anxietate împlinită"*, în *Limbă și literatură*, vol. III-IV / 2001

Martin, Mircea, *Critică și profunzime*, Editura Univers, București, 1974

Martin, Mircea, *Despre canonul estetic*, în *România literară*, nr. 5 / 2000

Martin, Mircea, *Dicțiunea ideilor*, Editura Cartea Românească, București, 1981

Martin, Mircea, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, Editura Albatros, București, 1981

Martin, Mircea, *Harold Bloom – Canonizatorul și „canonadele" sale*, în *Caietele Echinox*, nr. 1/2001 (*Postcolonialism și postcomunism*)

Martin, Mircea, *Lista lui Bloom*, în *România literară*, 6 iunie 2001

Martin, Mircea, *Pentru o lărgire a conceptului de canon*, în *22*, nr. 9 / 2000

Martin, Mircea, *Singura Critica*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1986

Mattusch, Michele, *Nostalgie, melancolie și tristețe la cotitura timpului – o relectură a poeziei „Melancolie" a lui M. Eminescu (I-II – III-IV)*, în *Convorbiri literare*, nr. 9-12/2001

Mauss, Marcel și Hubert, Henri, *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, Editura Polirom, Iași, 1997

Mauss, Marcel, *Eseu despre dar*, Institutul European, Iași, 1993

Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950

Mavrodin, Irina, *Poetică și poietică*, Editura Univers, București, 1982

Mazilu, Dan Horia, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Editura Minerva, București, 1976

Mazilu, Dan Horia, *Literatura româna în epoca Renașterii*, Editura Minerva, București, 1984

Mazilu, Dan Horia, *Literatura română barocă în context european*, Editura Minerva, București, 1996

Mazilu, Dan Horia, *Noi despre ceilalți – Fals tratat de imagologie*, Editura Polirom, București, 1999

Mazilu, Dan Horia, *O istorie a blestemului*, Editura Polirom, Iași, 2001

Mazilu, Dan Horia, *Poezia românească de la începuturi până la 1830 (Prefață de Dan Horia Mazilu)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996

Mazilu, Dan Horia, *Recitind literatura română veche*, București, Editura Universității din București, vol. I 1994, vol. II 1998

Mălinaș, Constantin, *Mihai Eminescu. Pre-debutul de la Oradea (1864)*, în *Familia*, Oradea, nr. 1/2000

Mănucă, Dan (ed), *Documente literare junimiste*, Editura Junimea, Iași, 1973

Mănucă, Dan, *Contestatari și adulatori – „Jugul" lui Eminescu*, în *Studii eminescologice*, Editura Clusium, Botoșani Cluj-Napoca, 1999, p. 31-41.

Mănucă, Dan, *Mai este actual Eminescu?*, în *Ateneu*, Bacău, nr. 5/2000

Melian, Alexandru, *Eminescu, univers deschis*, Editura Eminescu, București, 1987

Melian, Alexandru, *M. Eminescu: Icoane vechi și nouă, Antologie, studiu introductiv (Publicistica lui M.E.)*, Editura Eminescu, București, 1974; note și glosar de Gh. Bulgăr și Al. Melian

Melian, Alexandru, *Mihai Eminescu - poezia invocației*, Editura Atos, București, 1999

Mihai, Constantin, *Imaginea cristică în poetica eminesciană*, în *Mozaicul*, Craiova, nr. 3-6/2000

Mihai, Constantin, *Imaginea cristică*, în *Mozaicul*, Craiova, nr. 1-2/2000

Mihăilescu, Dan C., *Perspective eminesciene*, Editura Cartea Românească, București, 1982

Mihăilescu, Florin, *Conceptul de critică literară în România, I*, Editura Minerva, București, 1976

Mihăilescu, Florin, *Conceptul de critică literară în România, II*, Editura Minerva, București, 1979

Mincu, Marin, *O controversă: De ce nu s-a „universalizat" Eminescu?* în *Viața Românească*, nr. 9/2000

Mirea, George, *Junimea – implicații lingvistice*, Editura Junimea, Iași, 1983

Miroiu, Adrian, *Argumentul ontologic*, Editura Bic All, București, 2001

Mitu, Sorin, *Aspecte mitologice ale cercetătorilor de imagologie comparată*, în *Studia Universitaris „Babeș-Bolyai". Historia*, XXXVII, 1-2/1993, 89-121

Mitu, Sorin, *Imaginea francezului în mentalitatea țărănească tradițională*, în *Studia Universitaris „Babeș-Bolyai". Historia*, XXXVII, 1-2/1992, p. 3-22,

Miu, Constantin, *Spovedanie și acatist în „Luceafărul"*, în *Convorbiri literare*, nr. 8/2000

Moeschler, Jacques; Reboul, Anne, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinox, Cluj, 1999

Moles, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël/ Gonthier, Paris, 1972

Moraru, Cornel, *Studiul exegezei eminesciene astăzi*, în *Vatra*, nr. 1/2001

Movilă, Juarez, *Carnetul oamenilor mari al țării – Artiștii noștri*, fără editură, București, 1898

Muntean, George, *Eminescu – note despre debutul literar*, în *Tomis*, Constanța, nr. 2/2000

Muntean, George, *O sută de documente noi*, Editura Eminescu, București, 2000; ediție îngrijită de George Muntean

Munteanu, George, *Aere perenius*, în *Revista de Istorie și Istorie Literară*, nr. 2 / 1994

Munteanu, George, *Ce este eminescianismul?*, în volumul *Eminescu după Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1978

Munteanu, George, *Eminescu sau despre temeritatea de a exista*, în *Viața Românească*, nr. 1-2/1995

Munteanu, George, *Eminescu și antinomiile posterității*, Editura Albatros, București, 1998

Munteanu, George, *Eminescu și eminescianismul. Structuri fundamentale*, Editura Minerva, București, 1987

Munteanu, George, *Europenism eminescian*, în *Viața Românească*, nr. 1-2/ 2000

Munteanu, George, *Expresivitatea poeziei eminesciene*, București, 1968

Munteanu, George, *Hyperion. I. Viața lui Eminescu*, Editura Minerva, București, 1973

Munteanu, George, *Intre vechea și noua critică*, Editura Eminescu, București, 1978

Munteanu, George, *Istoria literaturii române – epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980 (ediția a II-a, Editura Porto-Franco, 1994)

Murărașu, D., *Comentarii eminesciene*, Editura pentru Literatură, 1867

Murărașu, D., *Eminescu în fața criticei literare*, București, 1937

Murărașu, D., *Istoria literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 1943, ediția a III-a

Murărașu, D., *Mihai Eminescu – viața și opera*, Editura Eminescu, București, 1983

Mureșan, Ion, *Apusul „paradigmei Eminescu"?*, în *Observator cultural*, nr. 47/2001

Murgeanu, Ion, *Poetul și regina*, în *Curierul românesc*, București, nr. 1/ 2000

Mușina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Leka Brîncuș, 1996

Mușina, Alexandru, *Sinapse*, Editura Aula, Brașov, 2001

Neculau, Adrian (coord.), *Psihologie socială*, Editura Polirom, Iași, 1996

Neculau, Adrian (coord.), *Reprezentările sociale*, Editura Polirom, Iași, 1997

Neculau, Radu, *Filosofii terapeutice ale modernității târzii – hermeneutică, teorie critică, pragmatism*, Editura Polirom, Iași, 2001

Negoițescu, Ion, *Analize și sinteze*, Editura Albatros, București, 1976

Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991; ediția a II-a Editura Dacia, Cluj Napoca, 2002

Negoițescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, Editura pentru Literatura, București, 1968; ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1970; ediția a III-a, Editura Junimea, Iași, 1980; ediția a IV-a, Editura Eminescu, București, 1995; ediția a IV-a, Editura Dacia, 1995, pref. de Petru Poantă, ed. îngrijită de Dan Damaschin;

Negoițescu, Ion, *Scriitori moderni*, Editura Eminescu, București, 1996; reeditare Editura Eminescu, București, 1996-1997; cuvânt înainte de Emil Hurezeanu, antologie, postfață și nota biobibliografică de Mihai Ungheanu

Negrici, Eugen, *Comicul perimării: gângăveala începătorică*, în *România literară*, nr. 37/ 1996

Negrici, Eugen, *Comicul perimării: paraponul din iubire*, în *România literară*, nr. 8/ 1996

Negrici, Eugen, *Cronici sentimentale*, în *România literară*, nr. 39/ 1996

Negrici, Eugen, *Gugumănii înaripate*, în *România literară*, nr. 9/ 1997

Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985

Negrici, Eugen, *O dilemă, una veritabilă*, în *România literară*, nr. 37/ 1996

Negrici, Eugen, *Polemici – Profitorii grației divine – este "clasicul" un mit necesar?*, în *România literară*, nr. 9/1997

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1988; reeditare Editura Fundației Culturale Române, București, 1998

Negrici, Eugen, *Un capitol al poeziei romantice*, în *România literară*, nr. 40/ 1996

Negrici, Eugen, *Un showman la 1900*, în *România literară*, nr. 38/ 1996

Nemoianu, Virgil, *Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română*, în *România literară*, nr. 41 / 1990

Nemoianu, Virgil, *Calmul valorilor*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1971

Nemoianu, Virgil, *Despărțirea de eminescianism*, în *Contrapunct*, nr. 40 / 1990

Nemoianu, Virgil, *Globalism, multiculturalism și literatură comparată*, în *Vatra*, nr. 3 / 2000

Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Bidermeier*, Editura Minerva, București, 1998, traducere de Alina Florea și Sanda Aronescu

Nemoianu, Virgil, *Micro-armonia, dezvoltarea și utilizarea modelului idilic în literatură*, Editura Polirom, Iași, 1996

Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului*, Editura Univers, București, 1997

Nemoianu, Virgil, *România și liberalismele ei: atracții și împotriviri*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000

Nemoianu, Virgil, *Tradiție și libertate*, Editura Curtea Veche, București, 2001

Nemoianu, Virgil; Robert Royal (eds.), *Hospitable canon: essays on literary play, scholarly choice, and popular pressures*, Philadelphia; Amsterdam: John Benjamins, 1991

Nicoară, Simona, *Spre o istorie a profunzimilor: imaginarul social*, în *Vatra*, nr. 2 / 2000

Noica, Constantin, *„Luceafărul" și modelul ființei*, în *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Humanitas, București, 1996

Noica, Constantin, *«Cînd te întorci totuși la gîndul lui Eminescu...»*, în Revista de Istorie și Teorie Literară, nr. 4/1986

Noica, Constantin, *Arheii lui Eminescu*, în *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Humanitas, București, 1996

Noica, Constantin, *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1987

Noica, Constantin, *Introducere la miracolul eminescian*, Editura Humanitas, București, 1992, ediție de Marin Diaconu și Gabriel Liiceanu

Noica, Constantin, *Semnele Minervei – publicistică*, Editura Humanitas, București, 1994

Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Humanitas, București, 1996

O'Sullivan, Tim; Hartley, John; Saunders, Danny; Montgomery, Martin; Fiske, John, *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, Editura Polirom, Iași, 2001

Ohmann, R., *Actele de vorbire și definiția literaturii*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, 1981, traducere de Ionel Pop; Borcilă, Mircea și McLain, Richard, p. 179-199

Onicescu, Octav; Săveanu, Lucius; Avramescu, Aurel, *Cărți și tratate științifice consultate de Mihai Eminescu*, în *Academica*, București, nr. 8-9/2000

Ornea, Z., *Actualitatea clasicilor*, Editura Eminescu, București, 1985

Ornea, Z., Cum a fost editat Eminescu, în *România literară*, nr. 2/2001 (recenzie la Odiseea editării <operei> lui Eminescu în prima sută de ani – 1884-1984, de Pericle Martinescu. Constanța, Ex Ponto, 2000)

Ornea, Z., *Documente inedite Eminescu*, în *România literară*, nr. 15/2001 (recenzie la *Eminescu - o sută de documente noi*, ediție îngrijită de George Muntean, București, Editura Eminescu, 2000)

Ornea, Z., *Eminescu și Mite*, în *România literară*, nr. 19/ 2001 (recenzie la "Mite" de E. Lovinescu, București, Minerva, 2000)

Ornea, Z., *Interpretări*, Editura Eminescu, București, 1988

Ornea, Z., *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, Buc., 1975 (Editura. A II-a 1978)

Ornea, Z., *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Cartea Românească, 1983

Ornea, Z., *Studii și cercetări*, Editura Eminescu, București, 1972

Ornea, Z., *Versantul pozitiv al succesului*, în *Dilema*, nr. 454 /

Ornea, Z., *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Cartea Românească, 1982

Ornea, Z., *Viața lui Titu Maiorescu I*, Editura Cartea Românească, 1986

Ornea, Z., *Viața lui Titu Maiorescu II*, Editura Cartea Românească, 1987

Papadima, Liviu, *Literatură și comunicare*, Editura Polirom, Iași, 1999

Papadima, Liviu, *Un nou Eminescu?*, în *Observator cultural*, nr. 16/2000

Papadima, Liviu, *Vechi dispute, noi argumente: „Cazul Eminescu", văzut de la distanță*, în *România literară*, nr. 13/2001

Papadima, Liviu; Vasilescu, Mircea (coord.), *Cercetarea literară de azi – studii dedicate profesorului Paul Cornea*, Editura Polirom, Iași, 2000

Papadima, Ovidiu, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, Editura Minerva, București, 1975

Papahagi, Marian, *Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, București, 1983

Papahagi, Marian, *Cumpănă și semn*, Editura Cartea Românească, București, 1991

Papahagi, Marian, *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, București, 1980

Papahagi, Marian, *Exerciții de lectură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976

Papahagi, Marian, *Fața și reversul*, Institutul European, Iași, 1993

Papahagi, Marian, *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994

Papahagi, Marian, *Intelectualitate și poezie*, Editura Cartea Românească, 1986

Papu, Edgar, *Despre stiluri*, Editura Eminescu, București, 1986

Papu, Edgar, *Din clasicii noștri*, Editura Eminescu, București, 1977

Papu, Edgar, *Evoluția și formele genului liric*, Editura Tineretului, București, 1968; ediția a II-a, Albatros, 1972;

Papu, Edgar, *Existența romantică: schița morfologică a romantismului*, Editura Minerva, București, 1980

Papu, Edgar, *Lumini perene: retrospecții asupra unor clasici români*, Editura Eminescu, București, 1989

Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, București, 1971; Editura Junimea, Iași, 1979, ediția a 2-a, revizuită și adăugită; reeditare Cartea Românească, București, 2000;

Papuc, Liviu, *Bibliografie Eminescu*, în *Convorbiri literare*, nr. 6/2001

Papuc, Liviu, *Procesul Eminescu-Petrino – o afacere politică (I-II)*, în *Convorbiri literare*, nr. 10-11/2001

Pârvulescu, Ioana, *Surpriza*, în *Observator cultural*, nr. 16/2000

Pârvulescu, Ioana, *Prejudecăți literare*, Editura Univers, București, 1999

Pârvulescu, Ioana, *În intimitatea secolului 19*, Editura Humanitas, București, 2005

Pârvulescu, Ioana, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Editura Humanitas, București, 2003

Pârvulescu, Ioana, *Alfabetul doamnelor*, Editura Crater, 1999

Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Editura Minerva, București, 1992, traducere de Maria Mociornița, București

Pavel, Toma, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*, Editura Univers, București, 1993, traducere de Mioara Tapalagă

Perpessicius, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iași, 1983

Perpessicius, *Mențiuni critice (Pagini alese)*, Editura Albatros, București, 1976, antologie și prefață de Eugen Simion

Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948-1956)*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957

Perpessicius, *Patru clasici (Eminescu, M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu)*, Editura Eminescu, București, 1974; cuvînt înainte de Edgar Papu

Petrescu, Camil, *Eminescu și esențele: din „Revista Fundațiilor Regale", 1 iulie 1939*, în *Asachi*, Piatra Neamț, mai, nr. 135/2000

Petrescu, Cezar, *Romanul lui Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1984

Petrescu, Ioana Em., *Configurații*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981

Petrescu, Ioana Em., *Cursul Eminescu*, Universitatea „Babes-Bolyai", Facultatea de Litere, Cluj Napoca, 1991; text stabilit de Ioana Bot;

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989; reeditare Viitorul Românesc, București, 1998

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetica*, Editura Minerva, București, 1978; reeditare Editura Universal Dalsi, București, 2000, prefață Nicolae Balotă

Petrescu, Ioana Em., *Mihai Eminescu, poet tragic*, Editura Junimea, Iași, 1994; ediție îngrijită de Ioana Bot

Pippidi, Andrei, *Miturile trecutului răspântia prezentului*, în *Xenopoliana I*, 1993, 1-4, p. 22-31

Piru, Alexandru, *Analize și sinteze critice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1973

Piru, Alexandru, *Critici și metode*, Editura Cartea Românească, București, 1989

Piru, Alexandru, *Discursul critic*, Editura Eminescu, București, 1987

Piru, Alexandru, *Eminescu azi*, Editura Mondero, București, 1993

Piru, Alexandru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, Editura Minerva, București, 1978

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1971; Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională", 1994; Editura „Grai si Suflet" – Cultura Națională, 2001;

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, București, 1981;

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la origini pîna la 1830*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977

Piru, Alexandru, *Literatura română premodernă*, Editura pentru Literatură, București, 1964

Piru, Alexandru, *Marginalia*, Editura Eminescu, București, 1980

Piru, Alexandru, *Surîzătorul Alecsandri*, Editura Minerva, București, 1991

Piru, Alexandru, *Valori clasice*, Editura Albatros, București, 1978

Piru, Alexandru, *Varia*, Editura Eminescu, București, 1972-1973

Pițu, Luca, *O scrisă cioraniană despre omul din Ipotești*, în *Viața Românească*, nr. 7-8/2001

Platon, Mircea, *Cazul Eminescu*, în *Convorbiri literare*, nr. 3/2000 (recenzie la *Cazul Eminescu. Polemici, atitudini, reacții din presa anului*

1998, antologie realizată de Cezar Paul Bădescu, Pitești, Paralela 45, 1999)

Pleșu, Andrei, *Chipuri și măști ale tranziției*, Editura Humanitas, București, 1996

Pleșu, Andrei, *Eminescu și recitatorii*, în *Chipuri și măști ale tranziției*, Editura Humanitas, 1996, p. 299-301

Pleșu, Andrei, *La 140 de ani de la nașterea lui Eminescu*, în *Viața Românească*, nr. 1/1990

Pleșu, Andrei, *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, București, 1994

Pleșu, Andrei, *Minima moralia*, Editura Humanitas, București, 1994

Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie: o analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Editura Univers, București, 1980; editia a II-a, Editura Humanitas, București, 1992

Poantă, Petru, *Cazul Eminescu*, în *Ateneu*, Bacău, nr. 5/2000

Pop, Ioan F., *La ce mai este bun Eminescu?* în *Familia*, Oradea, nr. 1/2001.

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990; Editura Atlas, București, 2000;

Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc: eseuri*, Editura pentru Literatură, București, 1969

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura *Cartea Românească*, București, *1985*

Pop, Ion, *Ore franceze*, Editura Univers, București, 1979

Pop, Ion, *Pagini transparente: lecturi din poezia română contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997

Pop, Ion, *Recapitulări, Editura Didactică și Pedagogică*, București, *1995*

Pop, Ion, *Tradiții în mișcare*, în *Dilema / Vineri*, nr. 11 / 1998

Pop, Ion, *Viața și texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Popa, Mircea, *Mihai Eminescu - contextul receptării*, Editura Timpul, Reșița, 1999

Popa, Mircea, *Tectonica genurilor literare*, Editura Cartea Românească, București, 1980

Popa, Mircea; Sâncrăian, Viorica, *Eminescu în Transilvania. 1866-1918*, Presa Universitară Clujană, Cluj-Napoca, 2000

Popescu, Adrian, *Părintele fondator*, în *Viața Românească*, nr. 1-2/2000

Popovici, D., *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Albatros, Cluj, 1972

Popovici, D., *Romantismul românesc*, Editura Tineretului, București, 1969

Popovici, D., *Studii literare, vol. I, Literatura română în epoca „luminilor"*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972

Popovici, D., *Studii literare, vol. II, Romantismul românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974

Popovici, D., *Studii literare, vol. VI, Eminescu în critica și istoria literară română*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989

Popovici, Vasile, *Eu, personajul*, Editura Cartea Românească, București, 1988

Poulet, Geoges, *Conștiința critică*, Editura Univers, București, traducere de Ion Pop, 1979

Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, Editura Univers, București, 1987, studiu introductiv de Mircea Martin

Predescu, Lucian, *Enciclopedia României*, Editura Saeculum și editura Vestala, București, 1999

Raymond, Jean, *Practica literaturii*, Editura Univers, București, 1982

Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970

Reboul, Anne și Moeschler, Jacques, *Pragmatica, azi*, Editura Echinox, Cluj, 2001

Reinhardt-Caraiman, Dan, *Pe urmele unui manuscris cu... bucle negre (despre o poezie inedită a lui Mihai Eminescu)*, în *Convorbiri literare*, nr. 7/2001

Rezuș, Petru, *Mihai Eminescu*, Editura Cartea Românească, București, 1983

Richard, Jean-Pierre, *Literatură și senzație*, Editura Univers, București, 1980

Ricoeur, Paul, *Conflictul interpretărilor – Eseuri de hermeneutică*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999

Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune – Eseuri de hermeneutică*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999; traducere de Ion Pop;

Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984

Riviére Claude, *Socio-antropologia religiilor*, Editura Polirom, Iași, 2000

Rosetti, Dim. R., *Dicționarul comtimporanilor*, Editura Lito-tipografiei «Populara», București, Pasagiul Român nr. 12, 1897, ediția I-a

Ross, Stephen David (ed); *Art and Its Significance – An Anthology of Aesthetic Theory*, State University of New York Press, 1987

Roșca, Sorin, *Dincolo de folosirea numelui poetului ca monedă de schimb în disputele literare*, în *Tomis*, Constanța, nr. 6/2000

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, vol. I (De la origini până la Epoca Luminilor)*, Editura Porto-Franco, Galați, 1994; ediția a II-a, revăzută și adăugită

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, vol. I, (De la origini pînă la 1900)*, Editura Minerva, București, 1971

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, vol. II (De la Epoca luminilor până la Junimea)*, Editura Porto-Franco, Galați, 1994; ediția a II-a, revăzută și adăugită

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, vol. II, (De la 1900 pîna la cel de-al doilea razboi mondial)*, Editura Minerva, București, 1972

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, vol. III (De la Junimea până după primul razboi mondial)*, Editura Porto-Franco, Galați, 1996;

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, vol. IV (Epoca dintre cele două războaie)*, Editura Porto-Franco, Galați, 1994;

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, vol. V (Poezia românească de la al doilea război mondial până în anul 2000)*, Editura Niculescu, București, 2000;

Rusu, Dorina, *Membrii Academiei Române: 1866 – 1999, Dictionar*, Editura Academiei Române, ediția a II-a, revăzută și adăugită, 1999, cu un cuv. înainte de Eugen Simion

Ruxăndoiu, Liliana Ionescu, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, Editura Academiei Române, București, 1991

Ruxăndoiu-Ionescu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii*, Editura All, București, 1995

Sasu, Aurel, *Retorica literară românească*, Editura Minerva, București, 1976

Scarlat, Mircea (ed.), *Poezie veche românească*, Editura Minerva, București, 1985; antologie, postfață, bibliografie și glosar de Mircea Scarlat

Scarlat, Mircea, *Climat poetic simbolist*, Editura Minerva, București, 1987

Scarlat, Mircea, *George Bacovia: nuanțări*, Editura Cartea Românească, București, 1987

Scarlat, Mircea, *Introducere în opera lui Cezar Bolliac*, Editura Minerva, București, 1985

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești I*, Editura Minerva, București, 1982

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești II*, Editura Minerva, București, 1984

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești IV*, Editura Minerva, București, 1990

Scarlat, Mircea, *Posteritatea lui Creangă*, Editura Cartea Românească, București, 1990; postfață Nicolae Manolescu

Scărlătescu, Doru, *Eminescu și religia. Receptarea teologică*, în *Cronica*, Iași, nr. 5/2000

Scărlătescu, Doru, *Eminescu și religia: receptarea postbelică*, în *Cronica*, Iași, nr. 3/2000

Searle, J. R., *Statutul logic al discursului ficțional*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, 1981, traducere de Ionel Pop, Borcilă, Mircea și McLain, Richard (Editura.), p. 210-225

Simion, Eugen, *Clasici români*, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, colecția Cariatide, 2000

Simion, Eugen, *De la Titu Maiorescu la G. Călinescu*, Editura Eminescu, București, 1971, vol. I, II

Simion, Eugen, *Despărțirea de Eminescu*, în *Fragmente critice II*, Fundația Scrisul Românesc, 1998, p. 299-307

Simion, Eugen, *Dimineața poeților – eseu despre începuturile poeziei române*, Editura Cartea Românească, București, 1980; ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1995, postfață de Valeriu Cristea

Simion, Eugen, *Eminescu, Opere (I -II – III)*, Editura Academia Română – Univers Enciclopedic, București, 1999; *ediție de D. Vatamaniuc*, prefață de Eugen Simion

Simion, Eugen, *Eminescu. Mituri fundamentale. Proza literară*, în *Fragmente critice III*, Fundația Scrisul Românesc și Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 20-68

Simion, Eugen, *Eminescu. Sanctificare și sacrificare. În dialog cu Mihai Cimpoi*, în *Fragmente critice III*, Fundația Scrisul Românesc și Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 364-372

Simion, Eugen, *Fragmente critice I*, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională", ediția a II-a (cuprinde: *Scriitura taciturnă și scriitura publică; Demonul teoriei a obosit*), 1998

Simion, Eugen, *Fragmente critice II*, Fundația Scrisului Românesc, Craiova, 1998

Simion, Eugen, *Fragmente critice III*, Fundația Scrisului Românesc, Craiova, 1999

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981; ediția a II-a Editura Minerva, București, 1993;

Simion, Eugen, *Mitul Eminescu trebuie să existe azi, ca și ieri*, în *Fragmente critice II*, Fundația Scrisul Românesc, 1998, p. 307-310

Simion, Eugen, *Moartea lui Mercutio*, Editura Nemira, București, 1993

Simion, Eugen, *Poezii-M. Eminescu*, Fundația Culturală Română, București, 1991

Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1964

Simion, Eugen, *Proza politică a lui Eminescu*, în *Academica*, București, nr. 8-9/2000

Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii: jurnal german*, Editura Cartea Românească, București, 1985; ediția a II-a, Editura Viitorul Românesc, București, 1999

Simion, Eugen, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii...: jurnal parizian*, Editura Cartea Românească, București, 1977; ediție revăzută Cartea Românească, 1986

Simion, Eugen; Muthu, Mircea; Grigorescu, Dan, *Comparatismul azi*, Editura Victor, București, 2000

Siupiur, Elena, *Viața intelectuală la români în secolul XIX*, în *Cartea interferențelor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985

Sorescu, Marin, *Biblioteca de poezie românească*, în Revista de Istorie și Teorie Literară, serial critic foiletonistic nr. 3/ 1983 – nr. 1-2 / 1989

Sorescu, Marin, *Eminescu și cartea lui, Eminescu și cartea noastră*, în *Momentul Eminescu – aspecte și probleme în receptarea operei literare*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 85-89

Sorescu, Marin, *Insolitul ca energie creatoare: cu exemple din literatura română*, Universitatea București, Facultatea de Litere, 1991; teza de doctorat – conducător științific Dumitru Micu

Sorescu, Marin, *Ușor cu pianul pe scări*, Editura Cartea Românească, București, 1985

Sorescu, Sorina, *Argumente pentru actualitatea lui Eminescu*, în *Mozaicul*, Craiova, nr. 1-2/ 2000

Sorohan, Elvira, *Eminescu și sociogeneza romantică*, în *Dacia literară*, nr. 36/2000

Spiridon, Vasile, *Eminescu – falsul epigon*, în *Familia*, Oradea, nr. 6/2000

Spiridon, Vasile, *Proletarizînd voios la soare*, în *Convorbiri literare*, nr. 7/ 2000

Stan, Elena, *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, Editura pentru Literatură, București, 1969

Stanomir, Ioan, *Eminescu – mod de utilizare*, în *Observator cultural*, nr. 16/ 2000

Starobinski, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Editura Meridiane, Buc., 1993

Starobinski, Jean, *Relația critică*, Editura Univers, București, 1974

Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, Editura Univers, București, 1985, traducere și prefață de Ion Pop

Stănescu, Adrian, *Eminesciana: Despre două decenii din veacul trecut*, în *Curierul românesc*, București, nr. 1/2000

Stănescu, Nichita, *Eminescu a devenit stil național...*, în *Astra blăjeană*, Blaj, nr. 1/2000

Steiner, George, *După Babel – aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983

Stoian, Mihai, *Eminescu – comentat în limba de lemn*, în *Luceafărul*, București, nr. 14/2000

Streinu, Vladimir, *Eminescu al vremii noastre*, în *Metafora*, Constanța, nr. 3/2000

Suleiman, Susan; Crosman, Inge, *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton Univ. Press Princeton, New Jerssey, 1980

Șincai, Ana, *Edițiile în engleză ale poeziilor lui Eminescu*, în *Observator cultural*, București, nr. 28/2000

Șora, Mihai, *Mihai Eminescu, această fulgerare fondatoare...*, în *Vatra*, Târgu Mureș, nr. 12/2000

Ștefănescu, Alex., *Contestarea lui Eminescu în stil hip-hop*, în *România literară*, nr. 1/2000

Ștrempel, Gabriel, *Manuscrisele lui Mihai Eminescu*, în *Academica*, București, nr. 3/2000

Șuteu, Flora, *Editarea poeziilor lui Eminescu*, în *Studii de limbă literară și filologie*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969

Tacciu, Elena, *Mitologie romantică*, Editura Cartea Românească, București, 1973

Tacciu, Elena, *Romantismul românesc. Un studiu al arhetipurilor, I-III*, Editura Minerva, Buc., 1982-1987

Teodor, Pompilia, *Evoluția gândirii istorice românești*, Editura Dacia, Cluj, 1970

Theodorescu, Răzvan, *Experiența mea eminesciană*, în *Renașterea civilizației rurale românești*, nr. 1-2/2000

Theodorescu, Răzvan, *Reperul Eminescu*, în *Academica*, București, nr. 3-4/2000

Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, București, 1983

Tomasevschi, B., *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1973, traducere de Leonida Teodorescu

Torouțiu, I.E., *Studii și documente literare*, Institutul de Arte Grafice „Bucovina", București, vol. I-XII

Trandafir, Constantin, *Între mitizare și blasfemie*, în *Ateneu*, Bacău, nr. 5/2000

Tupan, Maria-Ana, *„Luceafărul" – o critică nominalistă a mitului*, în *Luceafărul*, București, nr. 23/2000

Ungureanu, Cornel, *Mihai Eminescu și geografia literară a României*, în *Familia*, Oradea, nr. 1/2000

Ungureanu, Mihai-Răzvan, *Despre infidelitățile mitice ale istoriei*, în *Dilema/Vineri*, nr. 2/1997

Urian, Tudorel, *Complexul Eminescu*, în *Cuvântul*, nr. 6/200

Ursachi, Petru, *Imaginea dublului la Eminescu*, în *Convorbiri literare*, nr. 10/2000

Ursachi, Petru, *Luceafărul: între Ecclesiast și ispitirea de pe munte*, în *Dacia literară*, Iași, nr. 42/2001

Valmarin, Luisa; Râpeanu, Valeriu (ed.), *Momentul Eminescu – aspecte și probleme în receptarea operei literare*, Editura Eminescu, București, 1987

Van Gennep, A., *Formarea legendelor*, Editura Polirom, Iași, 1997

Vasilescu, Mircea, *Europa dumitale. Dus-întors între noi și ei*, Editura Polirom, Iași, 2007

Vasilescu, Mircea, *„Iubite cetitoriule..." – lectură, public și comunicare în cultura veche*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001

Vasilescu, Mircea, *Mass comedia. Situații și moravuri ale presei de tranziție*, Editura Curtea Veche, București, 2001

Vasilescu, Mircea; Papadima, Liviu (coord.), *Cercetarea literară de azi – studii dedicate profesorului Paul Cornea*, Editura Polirom, Iași, 2005

Vasiliu, Lucian, *Dacia literară și „tăcerea" eminesciană*, în *Cronica*, Iași, nr.3/2000

Vatamaniuc, D., *Caietele Eminescu, mitologie și document*, Editura Fundației „România De Mâine", București, 1998

Vatamaniuc, D., *De la începuturi până în prezent*, în *Revista de Istorie și Istorie Literară*, nr. 2 / 1994

Vatamaniuc, D., *Eminescu în corespondență*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 1997; prefață, notă asupra ediției și comentarii: Dimitrie Vatamaniuc

Vatamaniuc, D., *Eminescu la sfârșit de secol și început de mileniu*, în *Academica*, București, nr. 8-9/2000

Vatamaniuc, D., *Eminescu la sfârșit de secol și început de mileniu*, în *Viața Românească*, nr. 1-2 / 2000

Vatamaniuc, D., *Eminescu în corespondență: (scrisori primite)*, Ediția reproduce textele din Mihai Eminescu, *Opere XVI*, Editura Academiei, București, 1989, cărora li se adaugă 16 scrisori din: Mihai Eminescu, *Opere IX, XI, XIII* (câte o scrisoare), X (6 scrisori) si XV (7 scrisori), 1998; note și comentarii: Dimitrie Vatamaniuc

Vatamaniuc, D., *Eminescu și Transilvania*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995

Vatamaniuc, D., *Eminescu. Manuscrisele, jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific. Laborator de creație. Instrumente de lucru*, București, 1988

Vatamaniuc, D., *Poeziile lui Eminescu la apariția în prima ediție și ecoul în presa vremii*, în *Steaua*, nr. 12/1983

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu: 1870 – 1877*, Editura Junimea, Iași, 1985

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu: 1877-1883, 1888-1889*; Editura Minerva, București, 1996

Vattimo, Gianni, *Aventurile diferenței*, Editura Pontica, Constanța, 1996

Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității*, Editura Pontica, Constanța, 1993

Veyne, Paul, *Cum se scrie istoria*, Editura Humanitas, București, 1994

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura contemporană, București, 1941

Vianu, Tudor, *Filosofie și poezie*, Editura Enciclopedică Română, București, 1971

Vianu, Tudor, *Opere 1 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1971, ediție de Matei Călinescu și Gelu Ionescu

Vianu, Tudor, *Opere 10 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1982, ediție de Gelu Ionescu și George Gană

Vianu, Tudor, *Opere 11 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1983, antologie de George Gană

Vianu, Tudor, *Opere 12 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1985, antologie de George Gană

Vianu, Tudor, *Opere 2 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1972, ediție de Matei Călinescu și Gelu Ionescu

Vianu, Tudor, *Opere 3 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1973, antologie de Matei Călinescu și Gelu Ionescu

Vianu, Tudor, *Opere 4 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1975, antologie de Matei Călinescu și Gelu Ionescu

Vianu, Tudor, *Opere 8 – Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1979, ediție de Gelu Ionescu și George Gană

Vianu, Tudor, *Postume*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968

Vintilă, Petru, *Eminescu – roman cronologic*, Editura Cartea Românească, București, 1974

Vlad, Ion, *Convergențe: (concepte și alternative ale lecturii)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972

Vlad, Ion, *Descoperirea operei: comentarii de teorie literară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970

Vlad, Ion, *În labirintul lecturii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999

Vlad, Ion, *Între analiză și sinteză: repere de metodologie literară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970

Vlad, Ion, *Lectura prozei: eseuri, comentarii, interpretari*, Editura Cartea Românească, București, 1991

Vlad, Ion, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983

Vlad, Ion, *Lectura, un eveniment al cunoașterii*, Editura Eminescu, București, 1977

Vlad, Ion, *Povestirea: destinul unei structuri epice*, Editura Minerva, București, 1972

Vlad, Laurențiu, *Imagini ale identității naționale*, Editura Meridiane, București, 2001

Voica, Adrian, *Între satiră, epistolă și scrisoare literară*, în *Studii eminescologice*, Editura Clusium, Botoșani Cluj-Napoca, p. 85-112

Voica, Adrian, *Mitul postumelor eminesciene*, în *Viața Românească*, nr. 1-2/ 2000

Volovici, L., *Apariția scriitorului în cultura românească*, Editura Junimea, Iași, 1976

Wellec, René și Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu

Wellec, René, *Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu

Zaciu, Mircea, *Glose*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970

Zaciu, Mircea, *Masca geniului*, Editura pentru Literatură, București, 1967

Zaciu, Mircea, *Ordinea și aventura*, Editura Dacia, Cluj, 1973

Zaciu, Mircea, *Viaticum*, Editura Cartea Românească, București, 1983

Zamfir, Mihai, *Caragiale și Portugalia*, în *România literară*, nr. 4 / 2002

Zamfir, Mihai, *Constituirea mitului eminescian; glose despre un mit modern*, în vol. Colectiv *Eminescu după Eminescu*, îngrijit de D. Păcurariu, Editura. Junimea, Iași, 1978, p. 96-116

Zamfir, Mihai, *Descifrînd un simbol...*, în *România literară*, nr. 39 / 2001

Zamfir, Mihai, *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, București, 1989

Zamfir, Mihai, *Discursul anilor '90*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997

Zamfir, Mihai, *Emil Codrescu față cu socialismul*, în *România literară*, nr. 20 / 2001

Zamfir, Mihai, *Eminescu (I)*, în *România literară*, nr. 924 / 1999

Zamfir, Mihai, *Eminescu (II)*, în *România literară*, nr. 926 / 1999

Zamfir, Mihai, *Eminescu (III)*, în *România literară*, nr. 928 / 1999

Zamfir, Mihai, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972

Zamfir, Mihai, *O polemică despre versificație la 1844*, în *Analele Universității București*, Seria Științe Sociale-Filologie, tomul XII, 1963, p. 28

Zamfir, Mihai, *Poemul românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1981 ; reeditare Editura Atlas, București, 2000

Zamfir, Mihai, *Proza poetică românească în secolul XIX*, Editura Minerva, București, 1971

Zamfir, Mihai, *Un Eminescu între două secole*, în *România literară*, nr. 34 / 2000

Zub, Al. (editor), *Culture and Society – structures, interferences, analogies in the modern romanian history*, Editura Academiei Române, Iași, 1985

Zub, Al., *A scrie și a face istorie (Istoriografia română postpașoptistă)*, Editura Junimea, Iași, 1981

Zub, Al., *Biruit-au gândul (note despre istorismul românesc)*, Editura Junimea, Iași, 1983

Zub, Al., *În orizontul istoriei*, Institutul European, Iași, 1994

Zub, Al., *Junimea – implicații istoriografice*, Editura Junimea, Iași, 1976

Zub, Alexandru (coord.), *Cultură și societate*, Editura Științifică, București, 1991

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Argument 5

Sfidări actuale ale lecturii operelor canonice 25

1.1. Un scriitor dorește să devină autorul unui roman care a fost deja scris, este editat, fiind deja și celebru. 25

1.2. Plagiat, impostură, infamie, uzurpare : ipoteze de lucru ; există, oare, o motivație sau este vorba doar despre o excentricitate gratuită ? 27

1.3. Delimitări necesare : plagiatul și uzurparea 29

1.4. Delimitări necesare : tautologia 32

1.5. Suferințele paradisiace ale canonului sau când canonul nu funcționează după norme paradisiace 35

1.6. Trei motive pentru care un studiu al receptării lui Eminescu ar putea începe cu relatări despre Don Quijote 39

1.7. În loc de încheiere : bun venit ! 42

Decuparea obiectului 43

2.1. Construcția instituțională și imaginea de sine a eminescologiei 43

2.2. Emanciparea cititorului și conceptul de literatură ca parteneriat în act 47

2.3. Sfidările peisajului cultural și smerenia cartografului 63

A. Valorizări negative 71

A.1. Semioza polemică 71

A.1.1. Polemici cu un creator de farse și rumori : Hasdeu 71

Cum citim excentricitățile interpretative ? 73

A.1.2. Polemica «convorbirilor literare» cu «revista contimporană» 89

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A.1.3. Polemica cu «tranzacțiuni literare și științifice» 95
A.2. Semioza formală 99
Receptarea reducției formale 99
A.3. Semioza morală 112
Reflexe morale și pudibonde ale lecturii 112
A.4. Semioza parodică 123
Reflexele interactive ale parodiei 123
B. Valorizări pozitive 142
B.1. Semioza estetică 142
Receptarea clasică 142
Descendența semiozei estetice : M. Dragomirescu 160
Descendența semiozei estetice : N. Petrașcu 163
B.2. Semioza socialului 167
Receptarea și determinările mediului social 167
Descendența semiozei socialului : N. Iorga 172
Descendența semiozei socialului : G. Ibrăileanu 173
C. Semioza extraliterară 175
Rumori ale discursurilor extraliterare și imaginea publică eminesciană (1883-1889) 175
Carantina thanatică și accidentul biografic din 1883 194
Un eveniment de comunicare și impactul său extraliterar : epigrama macedonskiană 200
Jurnalul maladiei și retorica listelor de subscripție publică 208
Discursuri ale retoricii funerare 214
D. Oferta operei eminesciene 221
Structuri de negociere 221
Strategia discursului poetic 221
E. Oferta operei eminesciene structuri de negociere 227
E.1. Negocierea ofertei identitare : între mască și sosie 227
E.2. Negocierea identității genealogice : Epigonii – scutul poetic eminescian 252
E.3. Negocierea gradului maxim de accesibilitate : Romanța eminesciană 268

E.4. Negocierea unui contract de lectură și moștenirea sa : Textul și anamorfozele sale textuale 285
E.5. Negocierea unui contract de lectură și moștenirea sa : Fardurile lingvistice ale textului 297
Note 309
Bibliografie selectivă 323

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COLOFON

Autorul își exprimă gratitudinea față de Consiliul Municipal Botoșani și Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu" pentru bursa de studii postdoctorală oferită în baza nominalizării făcute de Nicolae Manolescu. De asemenea, mulțumește cu aleasă recunoștință doamnelor Irina Cornea, Cristina Zarifopol, Ruxanda Beldiman, Cristina Gușeth, Mirela Sternmin, Alina Curea, Carmen Parii, precum și domnilor: Cristian Tudor Popescu, Cristian Popescu, Valentin Coșereanu, Ion Spătan, Ștefan Nechita, Lucian Branea, Ionuț Cocoșilă, Nicușor Bobocea, Radu Răileanu, Cristi Olariu, Paul Păduraru, părintelui Ghelasie Gheorghe ș.a., precum și întregii echipe Polirom și Cartea Românească pentru solidaritatea tonică arătată acestui proiect.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

www.polirom.ro

Redactor: Mădălina Ghiu
Tehnoredactor: Ion Conea
Coperta: Liliana Grecu

Bun de tipar: decembrie 2007. Apărut: 2008
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 · P.O. Box 266
700506, Iași, Tel. & Fax (0232) 21.41.00; (0232)21.41.11;
(0232)21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 · P.O. Box 1-728, 030174
Tel.: (021)313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tipografia S.C. MEDIAPRINT S.R.L.
str. București, nr. 254-256, Călărași, 9100038 ·
tel. (0242)31.12.95, fax. (0242)31.12.95

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
nr. 2511.1-171.1/ROL al Uniunii Scriitorilor din România

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

6 31/08

A scrie astăzi despre o temă ce mai poate oferi cititorului promisiunea unei surprize (credința populară este că „despre Eminescu s-a spus totu constituie o ipoteză de lucru c un risc deosebit de ridicat: îți trebuie ceva din curajul trapezistului care, pentru a recâștiga atenția publicului în favoarea jocului, promite să execute cel mai riscant salt, pe care nu a avut însă niciodată curajul să îl imagineze, anunțând o performare fără plasă de siguranță.

Pe copertă: ilustrație de Liliana Grecu

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSI

În acest studiu, autorul reuşeşte o dublă performanţă: pe de o parte, se achită de cerinţele erudiţiei eminescologice, cu pretenţiile ei de exhaustivitate, rigoare şi înscriere într-o tradiţie interpretativă; pe de altă parte, construieşte un discurs critic proaspăt, provocator, inventiv, independent de orice canon autoritar.
Tocmai acest balans între istoria literară, care sfidează amatorismul diletant, şi eseismul strălucitor, ofensiv cu tabieturile şi tabuurile profesionalismului prăfuit, această joncţiune neobişnuită între meserie şi neastâmpăr creator, între cunoaştere şi expresivitate fac din cartea lui Iulian Costache o reuşită exemplară.

Paul Cornea

Învăţat, fără a deveni pedant, cu o minte fină şi fertilă, Iulian Costache este reprezentativ, dacă nu pentru o categorie întreagă, măcar pentru un tip de cărturar ajuns la maturitate de care cultura noastră are vitală nevoie.

Livius Ciocârlie

Cartea lui Iulian Costache este o cercetare amplă, ambiţioasă şi provocatoare, ce ţine în egală măsură de istoria literară şi estetica receptării. Autorul demonstrează că, în analiza „mitului" Eminescu, trebuie să avem în vedere şi istoria receptării operei eminesciene. Cartea se citeşte cu permanent interes şi e plină de idei originale şi fertile.

Alexandru Călinescu

Sunt multe lucruri noi, de ansamblu şi de amănunt, cu privire la opere dintre cele mai „bătute" ale lui Eminescu, ceea ce constituie, în sine, un merit excepţional. Studiul este captivant intelectual, fără poncifele obişnuite (de la o vreme) când e vorba de Eminescu, o contribuţie ieşită din comun şi care merită cu prisosinţă a fi citită.

Nicolae Manolescu

CARTEA ROMÂNEASCĂ
ISBN 978-973-23-1943-7
www.cartearomaneasca.ro